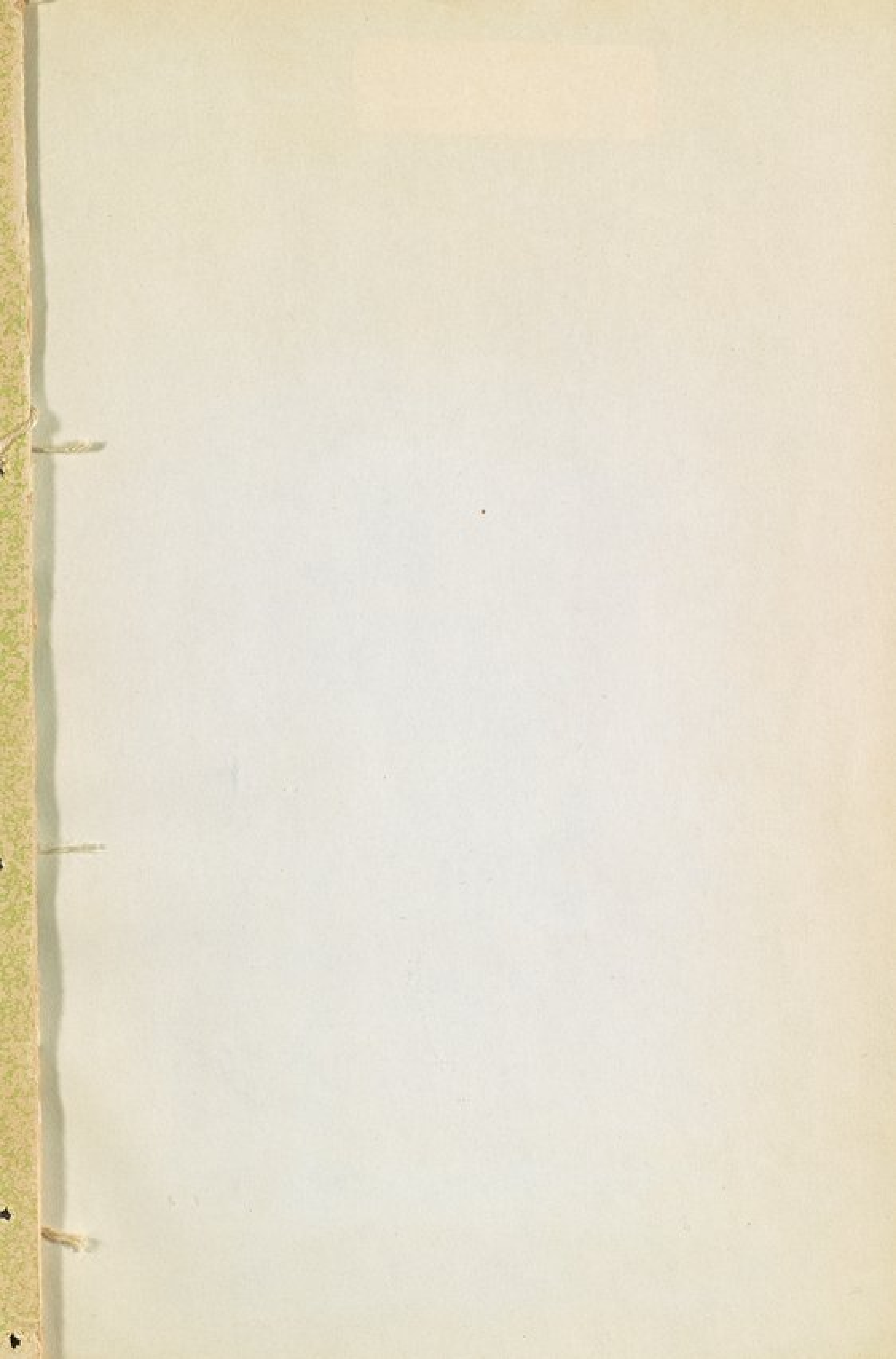


DATE	ISSUED TO

DATE ISSUED	DATE DUE	DATE ISSUED	DATE DUE





دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية

تأليف وترجمة

مصطفى كامل الصواف

المجاز في الأدب والموسيقا
المدرس في دار المعلمين والمعهد الموسيقي

تاريخ الحياة الموسيقية

رسالة علمية تاريخية تتضمن أهم المصادر والوثائق الفنية المتعلقة بمنشأ الموسيقا
ومراحل تطورها وترجمة حياة أعلامها على الطريقة التحليلية الحديثة

الموسيقا في العصر القديم

الموسيقا في القرون الوسطى

الموسيقا في عصر النهضة

الموسيقا في عصر الأوبرا

الموسيقا في العصر الكلاسيكي

الموسيقا في العصر الرومانتيكي

الموسيقا الواقعية والرمزية

الموسيقا في العصر الحاضر



al-Ṣawwāf, Muṣṭafā Kāmil
...

دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية

تأليف وترجمة

مصطفى كامل الصواف

المجاز في الأدب والموسيقا
المدرس في دار المعلمين والمعهد الموسيقي

Ta'rīkh al-ḥayāh al-mūsīqīyah

تاريخ الحياة الموسيقية

رسالة علمية تاريخية تتضمن أهم المصادر والوثائق الفنية المتعلقة بمنشأ الموسيقا ومراحل تطورها وترجمة حياة أعلامها على الطريقة التحليلية الحديثة

الموسيقا في العصر القديم

الموسيقا في القرون الوسطى

الموسيقا في عصر النهضة

الموسيقا في عصر الأوپرا

الموسيقا في العصر الكلاسيكي

الموسيقا في العصر الرومانتيكي

الموسيقا الواقعية والرمزية

الموسيقا في العصر الحاضر

المقدّمة

بقلم الأديب : الأستاذ نعيم الحمصي

ما أمسكت بالقلم لأقدم هذا الكتاب القيم إلى جمهور القراء حتى رجعت بي الذكرى إلى أيام التلمذة حين كنت ولداً على مقاعد الدرس نستمع إلى دروس أستاذنا القدير مصطفى الصواف وإلى موسيقاه العذبة .

كنا نحاول المكر به لنتخلص من عناء الموسيقا النظرية ونستمتع بموسيقاه الشجية وهو يداعب بأنامله أوتار الكمان أو يضرب على البيان مختلف الالحان من شرقية وغربية وما هو من تأليفه وما هو من تأليف غيره من رجال الفن .

وكان شديد المكر بنا هو أيضاً فكان ينقلنا بسحر أنغامه إلى عالم الشعر والرؤى والذهول الفني الذي يصاحبه الطاعة والانصياع العفويان فيستولي على نفوسنا ثم لايلبث بنا قليلاً أو كثيراً حتى يردنا إلى شرح قاعدة نظرية أو الحديث عن تاريخ بعض العظماء الموسيقيين .

وكانت موسيقاه متنوعة الأهداف والنغمات تلطف حيناً حتى تكون كرّ النسم وسحر الربيع وعبق الزهر وأغاريد الطير وخرير النهر وتعنف احياناً حتى تكون الأمواج وصليل السيوف وصهيل الخيل وصخب المدافع وتكون أحياناً بين بين فهي عبق التاريخ الماضي وابتسامة الأمل الحاضر في نهضتنا الحديثة المباركة .

ذلك لأن الأستاذ الكريم قد رافق هذه النهضة منذ صباها وشارك بفنه وعلمه وشخصه فيها فكان يلحن الأناشيد الوطنية فيتردد صداها مدوياً في أرجاء البلاد السورية ويطوي البيد والعباب إلى غيرها من البلاد العربية داعياً إلى الثورة على الاستعمار وتحطيم قيود الظالمين . وكان يلحن الأناشيد المدرسية مرغبة في العلم والمدرسة مستبدلة بجو المدارس الجدي الصارم جواً رفيقاً حبيباً أليفاً ناعماً يجذب اليه النفوس الناشئة فتسعى إلى المدرسة راغبة مختارة نشيطة .

وكان فوق هذا وذاك يؤلف من القطع والألحان الموسيقية أو ينتخب مايصقل الأذواق ويهز المشاعر الكريمة ويسمو بالروح ويصل بين حاضر البلاد العربية المؤلم وماضيها العظيم المشرق فنحن ننتقل على أجنحة موسيقاه إلى سحر غرناطة وذكريات الأندلس وقصور دمشق وأفياء بغداد وأذان الفجر صادحاً بالمجد التليد الذي هز العروش وأضاء الكون وحمل مشاعل الحضارة ورفع أركان العمران ولم يكن تدريس الموسيقا بخاصة والفنون الجميلة بعامة بالأمر السهل في ذلك الوقت فلقد كان اللهو البريء حراماً والفن الجميل عيباً والتسامي الروحي بالموسيقا والغناء والرسم والنحت جريمة في نظر جل الآباء والأسر إن لم نقل كل الآباء والأسر فلقد كان الطفل منا لايرجع إلى داره رافعاً عقيرته بأنشودة تعلمها أو بلحن أعجبه فحاكاه حتى تصيح أمه اصمت حتى لايسمعك أبوك فيؤذيك وكان وجود بعض الآلات الموسيقية في بيت سمة عار . ورفع الصوت بالغناء وصمة خزي ولم يكن الناس يستمعون إلى الأصوات الجميلة إلا في حناجر المؤذنين وأفواه القارئين وقليل ماهم وفي حفلات الأعراس إذا كان رب البيت متساهلاً لين العريكة .

ذلك كله يبين لنا مقدار الجهد الذي كان يلقاه الأستاذ الصواف وإخوانه الرواد الأول الذين درسوا هذا الفن أو فن الرسم في مدارسنا أوهاموا بفن

التمثيل وأرضعوه طفلا ورعوه يافعاً كالأستاذ عبد الوهاب أبي السعود رحمه الله ويطلعنا على قيمة جهادهم لرفع مستوى الفنون الجميلة في بلادنا .

ولقد ضحوا في سبيل ذلك تضحية تذكرلهم فتشكر ـ لووجد الذاكرون ـ فلقد كانوا من خير شبابنا المثقفين علماً وذكاءً واطلاعاً وكان لهم عن هذه الفنون الجميلة مندوحة لو أنهم اختصوا في تدريس سائر العلوم والآداب التي ألف الناس درسها وتدريسها ولم يجدوا بها غضاضة وما كان أغناهم عما لقوه من صدود بعض الناس وانكماش بعضهم الآخر وجهل قوم وحمق آخرين وما كان أسعدهم مالاً وجاهاًوغنى لو أنهم ولواوجوههم شطر السياسة يتاجرون بها أوالتجارة يسوسون بها وجوه الجمع والتثمير ولكنه الفن وسحره، ولكنه الجمال المطلق وعطره،ولكنها الأجواء الروحية العليا وأنغامها السماوية، ولكنها رسالة الفنان الملهم المخلص لفنه ومثله الأعلى تحمله على أن يؤثر الفقر على الغنى والانطواء النفسي السامي على الجاه الزائف والمجد الفني الخالد على المجد التجاري الكاذب .

لم يكتف هؤلاء الرواد الفنيون الأول على العمل في المدارس بل سعوا إلى نهضة الفنون بكل مافي وسعهم بتأسيس النوادي الموسيقية والتمثيلية وباقامة الحفلات الراقية والمعارض الشخصية كلما أتيحت لهم فرصة ولم يقصروا رسالتهم على فنونهم وحدها فالفن يدعو إلى الحرية ويعيش في ظلالها وكيف يطيب العيش لرجل الفن إذا كانت بلاده ترزح تحت كلكل الذل والعبودية وتئنّ من قيد الاستعمار فألفوا المسرحيات وشارك فيها كل منهم بفنه هذا بموسيقاه وذاك بأدبه وذلك بتمثيله فكانت أسواطاً تصفع وجوه المستعمرين وتلهب ظهورهم . ولقي هؤلاء الرجال في صراعهم مع المستعمرين وفي سبيل النهضة بفنهم من الأذى والاضطهاد ووضع العصي في العجلات وإقامة العقبات بينهم وبين سبل العيش والترقية في الوظائف

وتثبيط الهمم ماإن ينوء بيعضه العصبة أولو القوة ومع هذا ثبتوا يناضلون عن مبادئهم لايتزحزحون .

هؤلاء المجاهدون الصامتون انفسهم وبلادهم الذين ماعرفوا الضعف والوهن والاستكانة . هؤلاء الرواد الفنيون الأول الذين شقوا لغيرهم الظلم وعبدوا الطرق وفتحوا مستغلق الأبواب . هؤلاء القوم الذين جاهدوا مخلصين لايتطلعون إلى زعامة سياسية أو أرباح تجارية أو وجاهات سليطة انتهازية هؤلاء الذين بثوا في طلابهم روح الحرية والثورة وخلقوا فيهم معاني الكرامة والعزة وهزوا في أرواحهم الغضة نشوة الماضي ودغدغوا عقولهم وخيالاتهم وعواطفهم بأحلام المستقبل الزاهر ورؤى السعادة القومية الضاحكة في ظل وحدة عربية أبية ماذا كان نصيبهم من الاجلال والتقدير ؟

اخترمت المنية الأستاذ عبد الوهاب أبو السعود رحمه الله رحمة واسعة فجاءة في عنفوان الكهولة الكريمة المنتجة وأراد زملاؤه وجلهم من تلاميذه في رابطة المدرسين في دمشق أن يكرموا ذكراه في حفلة الأربعين وطلبوا من الجامعة السورية أن تعيرهم مدرجها لذلك فضنت به عليه معتذرة بأن مدرجها لايؤبن فيه إلا العظماء .

الأستاذ أبو السعود رائد فن التمثيل الأول في نهضة سوريا الحديثة وهذا نصيبه من التكريم ! فما هي حال الأستاذ مصطفى الصواف — أطال الله عمره — وهو الذي سار معه جنباً إلى جنب في تأسيس النوادي التمثيلية الموسيقية وآزر كل منها صاحبه مؤازرة مخلصة وهو رائد فن الموسيقا الأول في سوريا الحديثة ؟ لقد أنهى الأستاذ الصواف دراسته الثانوية ثم سافر إلى ألمانيا فدرس هذا الفن على أساطينه فيها ثم رجع الى سوريا فبث في طلابه الروح الفنية والروح القومية معاً ونال في غضون ذلك إجازة كلية الآداب القديمة وثابر على جهاده الفني الصامت في المدارس الثانوية والمعاهد والنوادي الموسيقية وفي كل فرصة سنحت له وألف كثيراً

من الكتب الموسيقية المدرسية وجمع في فنه بين الموسيقا الشرقية والموسيقا الغربية وهو يحسن العزف على عدة آلات موسيقية ومع ذلك فلا يزال في وزارة المعارف حيث بدأ عمله منذ أكثر من ثلاث وثلاثين سنة مدرساً الموسيقا في مدرسة تجهيزية مع فرق بسيط هو أنه بدأ التدريس وحيداً وليس في سوريا إلا مدرستان تجهيزيتان إحداهما في دمشق والأخرى في حلب أما الآن فيشاركه التدريس كثير من تلاميذه وتلاميذ تلاميذه في سبعين مدرسة تجهيزية في سورية أو تزيد .

ومما يثلج الصدر ولاشك اتساع رقعة التعليم وتعدد المدارس لنشر الثقافة ولكن مما يؤلم ويحز في النفس أن يبقى الانسان المجاهد حيث هو لا يتقدم إلى الأمام إن لم يتأخر عملاً بالقول : « مكانك راوح » .

وأدهى من ذلك أن تسمع بين الفينة والفينة غراً يقول ما بال مدرسي الموسيقا مضى على عملهم في التدريس ما ينيف على الثلاثين عاماً ولم ينبغ من تلاميذهم أحد له شهرة عالمية . رويدك أيها المنتقد لا ينبغ رجال الفن بمثل هذه السهولة ولابد من خلق الجو الفني الملائم لهم أولاً ولا سيما في أمة لم يكن لها جو فني رفيع بالمعنى الصحيح ولابد أيضاً من الموهبة النادرة الشخصية لهؤلاء النابغين فلن تجد في كل زمن أمثال شوبان وبتهوفن وموتسارت وفردي وزرياب ومخارق وعبيد وإبراهيم وإسحاق الموصليين .



ويكفي الاستاذ مصطفى الصواف فخراً أنه ساهم في خلق هـذا الجو الفني الرفيع الملائم بأوفى نصيب، وعلى من يأتي بعـده أن يخلق النابغين إذا استطاع. ويكفيه فخراً أنه من أعمق رجال الفن الموسيقي في بلادنا ثقافة

وأوسعهم أفقا وأنه من أسبقهم زمناً وأسماهم خلقاً وأقومهم سيرة .

أفلا ترى معي والحالة هذه أن خير شيء يفعله الأستاذ الصواف هو أن يتناسى مالحقه من ضيم ونكران جميل وإهمال بالتأليف النافع في أعز شيء لديه وهو فنه « فن الموسيقا » فيفيد ويستفيد ويمنح نفسه الغبطة الراضية المرضية التي يمنحها لصاحب الفن فنه لامجتمعه وناسه .

وبعد فالكتاب الذي يقدمه رائد الموسيقا الرفيعة الأول في بلادنا السورية إلى القراء العرب اليوم هو الكتاب الأول من نوعه في البلاد العربية وهو زبدة مطالعات الأستاذ الصواف وصفوة مافي الكتب الغربية التي عالجت تاريخ الموسيقا في الشرق والغرب . فهو يبحث في تاريخ الموسيقا وأطوارها منذ نشأتها المعروفة إلى الآن بحثاً كافياً مستفيضاً يتحف القارىء المثقف بما يتوق إلى معرفته ويطلع الموسيقي المختص على مالا بد منه لتوسيع آفاق ثقافته الفنية .

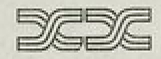
وهو يحلل شخصيات أساطين الموسيقا من خلال آثارهم الموسيقية فيورد قطعاً مكتومة يشرح من خلالها مقومات شخصية الموسيقي الفنية فيساعد على إنماء الذوق وعمق التذوق وتعليل المشاعر والأحاسيس التي تنبعث في السامع والعازف وينمي ملكة النقد وحاسة الجمال ويعين مدرس الموسيقا على المشي بطلابه خطوة خطوة في مراحل الفن من أسهلها إلى أصعبها . ناقداً محللاً ممهداً لهم سبيل الابداع بعد الاطلاع على هذه المراحل المتدرجة .

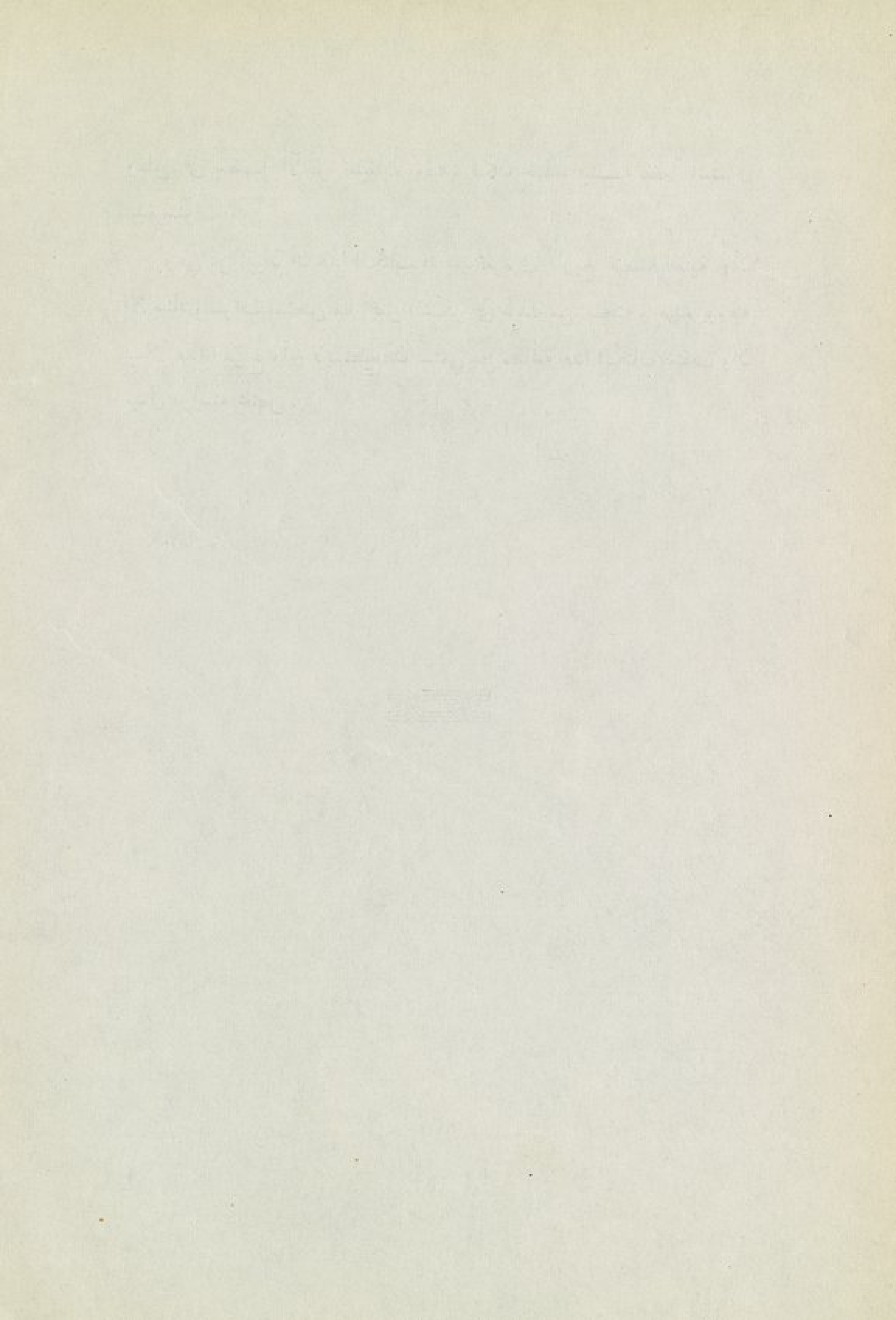
والكتاب أكثر اهتماماً وعناية بالموسيقا الغربية منه بالموسيقا الشرقية ولكنه يذكر الموسيقيين بين الفينة والفينة بضرورة إيضاح التراث الموسيقي العربي وكشف بعض مصطلحاته وتفسيرها تفسيراً عملياً جيداً .

وقد جمع الأستاذ الصواف مادة هذا الكتاب من عدة كتب غربية مترجماً مايتصل ببحثه من هذه الكتب وأضاف إليها ملاحظاته الخاصة وشرح بعضها

وعلق على بعضها الآخر تعليقات مفيدة فكان جهده فيه عظيماً استغرق عدة سنوات .

وغني عن البيان أن هذا الكتاب قد سد ثغرة في تاريخ نهضتنا الفنية وأن الأستاذ الصواف يستحق منا أعمق الشكر على مابذله من صحته وجهده ووقته ليملأ هذا الفراغ وأنه لايستطيع أن يستغني عن مطالعة هذا الكتاب مثقف وأن يهمل دراسته مختص .







توطئة

لقد كان للموسيقا عميق الأثر في الحضارة البشرية منذ فجر التاريخ ، فهي خل الانسان الوفي ورفيقه السمح في مختلف مراحل تطوره واتساع أفق تفكيره، شاطرته آلامه وافراحه منذما بدأ قلبه ينبض بالشعور ويتحسس بالعاطفة ، هذا فضلاً عن أن الموسيقا لغة الشعوب والأمم تصور العواطف اصدق تصوير وتعبر عن الافكار بأمانة وصدق وهي لغة البشر التي اتخذها وسيلة للاعراب عن الشعور واستعملها قبل أن تظهر لغة الكلام إلى حيز الوجود . هذا ماجتمعت عليه آراء الكتاب والأدباء والموسيقيين في وصف الموسيقا واثرها في الوجود .

وكتابي الذي اتقدم به اليوم الى ابناء أمتي الناطقين بالضاد هو تاريخ أمين لحياة شاملة عاشتها الموسيقا في مختلف العصور والميادين وعرض تدرجي كامل لمراحل نموها وتكاملها وقد بقي هذا العرض الى اليوم مفقوداً في المكتبة العربية .

وقد لاأعدو الصواب — على ماتوصلت اليه من بحثي الطويل — إن قلت إن كتابي فريد في بابه في اللغة العربية نوعاً وشمولاً ، فهو يكشف عن ماضي الموسيقا وحاضرها ويبحث في الصلات التي تربط بين الحاضر والغابر بطرق تحليلية حديثة .

وطبيعي ان يسبقنا الغرب إلى العناية بماضي موسيقاه التي شملت عنايته كافة

ادوارها وقدر قيمة الجهود التي بذلها اجداده فدونها ، والغرب مدين لماضيه الحافل وما يملكه اليوم من تراث فني وتقدم وازدهار في هذا المضمار .

اما نحن العرب فقد اهملنا ، فيما اهملنا هـذه الناحية الحيوية فجاء تاريخ موسيقانا خلواً مما بذله اجدادنا في سبيلها .

وما القصد من وصف الكتاب بانه فريد من نوعه الا التلميح بانه جاء متحدثاً عن حياة الموسيقا في صفحات يقلب القارىء فيها حياة اساطين الفن مشرقة على هذا العالم لتسمو به الى أوج الفن الرفيع وتعلو به إلى المستوى اللائق والخليق به .

هذا وإني لأعترف صراحة بأن اعظم مايؤخذ على هذا الكتاب انما هو عدم الافاضة في التحدث عن حياة الموسيقا العربية والشرقية وعن تسلسل نموها وإن نقصا كهذا ليمثل الحلقة الضائعة في تاريخ عام شامل كهذا التاريخ .

ولست من رأي إلقاء التبعة في ذلك على المؤرخين الغربيين إذ أن تقصيرهم في هذه الناحية ناجم عن ان العرب لم يدونوا تاريخ موسيقاهم كما فعل الغربيون بالاضافة الى انهم قطعوا سلسلة عنايتهم بتطوير الموسيقا خلال فترات كبوتهم فكان تاريخ الموسيقا لديهم متفكك الحلقات. وإنا لنجد واضحاً في التاريخ العام للموسيقا الذي دونه الغربيون انهم بذلوا في البحث عن الموسيقا العربية جهوداً تفوق مابذله العرب انفسهم في تدوين تاريخ موسيقاهم واذا عمد العربي إلى خدمة امته بسد هذه الثغره في نواقص امته يجد نفسه مضطراً للاعتماد على المصادر الغربية ، لفقد هذا البحث في المصادر العربية .

فاذا خطوت في كتابي هذا ، الخطوة الاولى في هذا المضمار فأملي ان يخطو غيري خطوات أخرى تساعدنا على قطع المسافة الشاسعة والوصول بعد ذلك الى ماهدفت اليه وما الرجوع الى كتاب الأغاني لاستطلاع خبر الموسيقا العربية بالطريق الصحيحة . فكتاب الاغاني ـ على ماسمي به ، لايضم بين دفتيه الا مواضيع

ادبية لاصلة لها بالموسيقا اذ لايحوي إشارة إلى لحن يعتمد عليه في التدوين او نص من النصوص الموسيقية لذلك اصبحت كل محاولة لاستجلاء غوامض التاريخ الفني العربي معرضه لهذه العقبة الكؤود التي لا يمكن تخطيها الا بمتابعة البحث والتدقيق من قبل افراد ولجان متخصصين .

ومع هذا فان كتابي الراهن لم يغفل الاشارة إلى اهم الابحاث الفنية التي قام بها اساطين الفن العربي والوقوف قليلاً امام بعض روائعها وعلى أية حال فان الرسالة التي قمت بتأديتها في هذا الكتاب لاتعدو كونها محاولة مخلصة لااقصد من ورائها الا دعوة الشباب العربي الداعي الى التأمل والتبصر فيما صنعه الغرب وفيما قصر اوائلنا في حفظه وتفهمه على حقيقته .

تلك هي الغاية والرسالة وبدونها ما كان الكتاب اهلاً للنشر .

والكتاب في فحواه ومبناه لم يتعد كونه وصفاً للعوامل والاحداث البارزه التي ساهمت في حياة الموسيقا فضلاً عن تصوير الشخصيات الموسيقية مع اشارة إلى اهم العناصر الثورية التي تعرضت لها الموسيقا ، راجياً من وراء ذلك أن اكون قد حققت ما اليه قصدت ووصلت إلى ما اردت وانا مستمد العون والرعاية من الله عز وجل على تسديد الخطى وتحقيق هذه الغاية والله من وراء القصد .

المؤلف

فهرس الفصول والمباحث

الفصل الأوّل

الموسيقا القديمة

لم يكن التحدث عن أصل الموسيقا ليخلو من غموض يكتنفه وتضارب في آراء المؤرخين وروايات متناقضة حتى ان الاستقراء والاستنتاج لم يؤديا إلى الكشف عن حقيقة هذا الأصل أو إلى الأخذ برأي تصح فيه معرفة مبدئها الصحيح في مثل هـذه النقطة لا بد من التساؤل : ترى مَن من الناحيتين كانت الأسبق إلى الظهور الكلام أم الغناء ؟

أكان الغناء والكلام كلاهما صنوان يساير كل منها الآخر ويمشي معه جنباً إلى جنب في تاريخ الانسان ومدارج حضارته ؟

أم هل اتخذ الانسان من الموسيقا أداة للتعبير عن معاني الكلمات الغامضة وتفسير مراميها ؟

وكثير من مثل هذه الاسئلة لا يدخل تحت الحصر .

ولتفادي أثر هذا الغموض في البحث عن أصلها الأصيل لا بد لنا من ملاحظة أمر هام . وهو أننا مها تعمقنا في دراسة التاريخ البشري نرى أثر الموسيقا بارزاً

في حياة الانسان لم يفارقه حتى في الأزمنة المتناهية في القدم كما نجد أن الموسيقا في ماضيها القديم أي فيما قبل التاريخ كانت تحت تصرف الكهنة في المعابد والمشعوذين والسحرة في طقوسهم الوثنية وتقاليدهم الدينية وقفاً على الأديرة ودور العبادة في مختلف الملل والنحل .

وكانت الحنجرة هي الأولى بين الآلات الموسيقية في تاريخ البشر (للتأدية الصوتية) كما أن الأكف كانت الوسيلة الأولى (للتأدية الايقاعية) في الأغاني القديمة إلى أن جاء دور الآلات الهوائية الابتدائية كالبوق المعدني والشبابة المصنوعة من القصب والزمر (أوبوا) المصنوع من خشب الأبنوس .

ثم تلاه دور الآلات الوترية وكان أقدمها قوس الصياد L'Arc du Chsseur وقد عثر علماء الآثار على آلة الهارب في مدينة بابل تعود صناعتها إلى القرن الثلاثين قبل الميلاد .

ولاقرار الطريقة التي استعملها الأقدمون في صنع الآلات القديمة لا بد لنا من افتراض أحد أمرين :

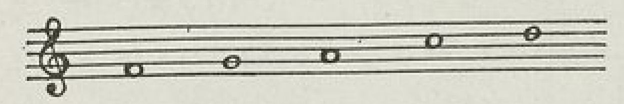
الأول : أنهم اعتمدوا في وضع ثقوبها على الأعمال الحسابية حتى جاءت الأبعاد بينها متساوية أي أنهم اتخذوا قاعدة توحيد نسبة الابعاد بين كل ثقب وآخر .

الثاني : أنهم ربما اعتمدوا على الأذن وحساسيتها في تسوية أوضاع الثقوب مما حملهم على تطبيق التجارب والوسائل العديدة ليحصلوا على أصوات تقرها الأذن ويستسيغها الذوق السليم .

وإنا لنكتفي في صدد الآلات وصناعتها بالاشارة إلى السيطرة الروحية التي كانت لكل من علماء الفلك والسحرة وما كونوه من أثر في جعل العدد سبعة من أقدس الاعداد عند أصحاب الحرف الصناعية .

السلم الموسيقي القديم :

لقد كان السلم الموسيقي عندالأقدمين من أهل الصين واليابان والاغريق والمصريين وعلى الأغلب في جميع الأقطار الشرقية مؤلفاً من خمسة أصوات فقط بخلاف ما هو عليه اليوم وكان الاصلاح (الدوزان) في كافة الآلات على السواء بحيث تكون الابعاد فيها خماسية كما يأتي :



يتألف هذا السلم من أربعة أبعاد خماسية :

(فا — دو) ، (دو — سول) ، (سول — رى) ، (رى — لا)

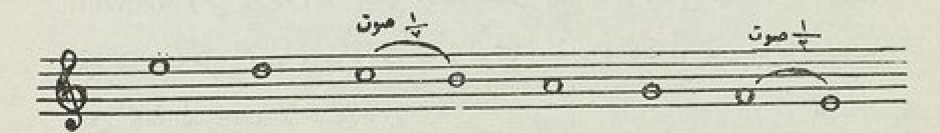
وقد وضع الموسيقار سن سان Saint Saëns مقطوعة أسماها هنري الثامن جعل اللحن فيها على نمط هذا السلم القديم .

السلم السباعي :

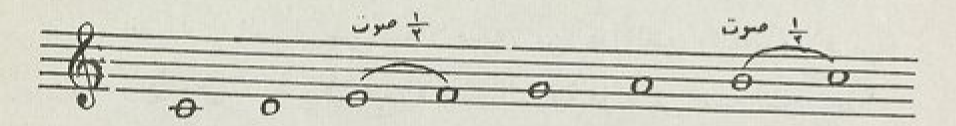
وأما السلالم السباعية فأول من مارس مزاولتها كل من بلاد الصين والهند ومصر والأغريق ولم يكن ثمة اختلاف بينهم إلا في طريقة تركيب الفواصل .

السلم الأغريقي :

وتتلخص القاعدة النظرية في تركيب السلم الاغريقي القديم بوضعه على الأنموذج الآتي وبتسميته بالسلم الدورياني La gamme dorienne .



ومن المستحسن مقارنة هذا السلم القديم مع سلمنا الكبير الحالي .



أفلا يستدل في نتيجة المقارنة على المطابقة بين السلمين ؟ فالسلم الماجور الحديث لم يختلف عن السلم الدورياني إلا من حيث الاتجاه فالسلم الماجور قد اتجه صعوداً بينما الدورياني قـد اتجه هبوطاً ويعزى السبب في هذا الاختلاف إلى أن حالة الصعود في نظر اليونانيين القدماء كانت تعتبر هبوطاً كما نلاحظ أيضاً أن المراكز الخاصة باتفـاق الصوت في كل من السلمين هي بعينها كما لو أن كلاً منها أخذ اتجاهه الصحيح .

ولم يخرج السلم الموسيقي في كل العصور عن كونه حركة نغمية فكل اختلاف يقع في اتجاه هذه الحركة لا بد أن تختلف معه أوضاع الأصوات التي يتكون منها السلم وأبعادها كما تختلف كذلك مراكز أنصاف الصوت .

والقواعد الموسيقية الحديثـة هي التي انفردت بجعل الدرجـة الاولى للسلم الكبير ذات أهمية كبري فأطلقت عليها اسم المصوتة tonique ذلك لأنها تخضع للنواميس الهارمونية من حيث الأصل بيد أن الهارمونية كانت مجهولة عند اليونان ولم تكن للدرجة المصوتة هذه في سلمهم القديم أي اعتبار كما هو معروف في هذا العصر .

ومع ذلك فالأهمية الكبرى كانت تعطى في السلم القديم للعلامة الوسطى Mediante وهي علامة (لا) التي كانت تحتل الدرجة الوسطى في السلم الدورياني وقد ضاعف من أهميتها وجود الارتباط الوثيق مباشراً كان أو غير مباشر بينهـا وبين كافة الدرجات الاخرى .

وكانت للسلم الدورياني عند التـأدية رنة خاصة في أذن اليونانيين تحاكي نغمة (لا الصغير) الحالية وتماثلها .

ومن خصائص السلم الدورياني أن درجاته كانت محددة في مراكز معينة مألوفة عند اليونانيين في ألحانهم الموسيقية والسلالم ذاتها كانت قابلةللتحول صعوداً وهبوطاً بحسب طبقاتها الصوتية وبالنسبة لنقطة الانطلاق فيها وفيما يلي انموذج للمقامات السبع التي ألف اليونانيون استعمالها :



السلم الدورياني



الهيبو دورياني



السلم الفريجي



الهيبو فريجي



السلم الليدي

الهيبو ليدي



السلم الميكسوليدي



الهيبو ميكسوليدي = الدورياني

وكما أن القواعد الموسيقية الحديثة آلت إلى اشتقاق السلالم الكبرى من سلم دو الكبير والصغرى من سلم لا الصغير في مصطلح اليونانيين القدماء اشتقاق من نوع آخر مماثل لهذه الطريقة المعروفة وهي جعل السلم الجديد المشتق على بعد خماسي أدنى من السلم المشتق منه .

منشأ السلالم الشرقية

لم يكن السلم اليوناني الذي ورد ذكره ليختلف في جوهره عن الديوان الطنيني Gamme diatonique وهو النوع الذي اقتبسه اليونان عن بلدان

الشرق وخاصة البلدان العربية والفارسية(١) .

وقد أجمع المؤرخون على أن الموسيقا العربية هي التي اختصت بين سائر الامم الشرقية باستعمال الديوانين الاساسيين، الطنيني والفيزيائي(٢) gamme physique فالقول إن اليونان اقتبسوا السلم الكبير (ماجور) من الشرق ليدل دلالة صريحة على أنه ليس للاوربيين أي فضل باكتشاف هذا السلم .

ولقد جنح الاوربيون إلى تركيز اهتمامهم فيما اتصل بهم من الاصول اليونانية واللاتينية وما قصدهم في ذلك إلا الايهام بأن الموسيقا برمتها أوربية الأصل .



صورة لآلة اللير في يد آبولون مأخوذة من مزهرية يونانية

ونحن لم نستعرض حتى الآن من الموسيقا اليونانية إلا ما يختص بأوضاعها القديمة والتي بنيت على أساس السلم الطنيني genre diatonique .

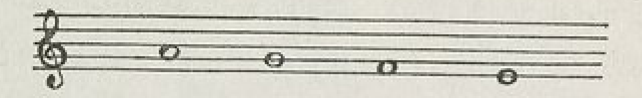
وهذا النوع هو الذي كان اليونان يؤدونه على آلة اللير فيحصلون منه على المجموعة الصوتية التي كان يطلق عليها اسم (الحنون) .

---

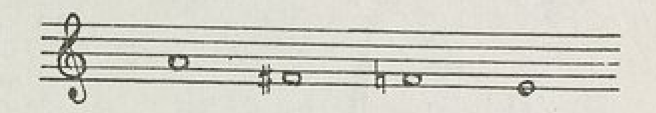
(١) يقول جورج فارمر : ان الموسيقا العربية هي من أصل سامي وكان لها الأثر الكبير في الموسيقا اليونانية ان لم نقل أنه كان ركنها الأساسي . . .

(٢) كان العرب يستعملون الديوان الطنيني من أيام اسحق الموصلي وربما قبله وعند ظهور الفارابي حصل عند العرب اتجاه نحو استعمال السلم الفيزيائي . ويستدل على ذلك من (الرسالة في معرفة النغمات الثمان) الموجودة في مدريد .

ويشترط في تركيب هذه المجموعة أن يكون العقد الأدنى فيـه على الترتيب الآتي :

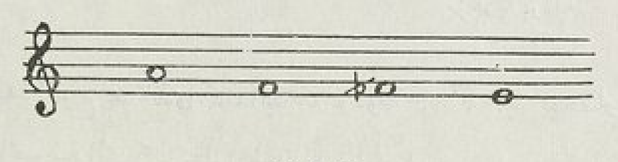


غير أن بعض المؤثرات التي تعرضت لها الموسيقا اليونانية فيما بعد والتي كان مصدرها بلاد الشرق أسفرت في ترتيب سلالمها عن إدخال كل من النوعين الممدّد genre chromatique الذي يمكن أن نتمثله في الانموذج الآتي :



والنوع الانطباقي genre enharmonique .

وهذا النوع الاخير هو الذي فرّق بين الموسيقتين الشرقية القديمة المحافظة على تقاليدها الموروثة والغربية الحديثة فهو الذي أدى إلى إدخال أرباع الصوت التي يرمز اليها النموذج الآتي بعلامة بيمول المخترقة بخط قاطع :



* * *

الموسيقا اليونانية وطابعها الخاص

لـقد كانت الموسيقا اليونانية فردية الصوت (هوموفونية Homodhonie أي على غرار موسيقا العـالم القديم ومعنى ذلك أن اليونانيين لم يحاولوا في أغانيهم

القديمة استعمال الأصوات المتعددة لجهلهم القواعد الهارمونية المعروفة في عصرنا الحاضر .

في أغانيهم المشتركة (الغناء الجوقي) لم يكن رائدهم سوى استعمال الصوت الأحادي unisson أو الثماني octave أو المضاعف Redoublement كما هي الحال عندما يشترك في الغناء كل من صوت الطفل والرجل والمرأة .

وأما الآلات المرافقة عندهم فكان مسيرها على انخفاض أو ارتفاع مقداره او كتاف. وهذا الاسلوب المحبب لديهم هو الذي بلغ في نظرهم غاية الروعة ومنتهى الابداع .

مصطلحات الايقاع في الموسيقا اليونانية

وقد أحاط اليونانيون بالقواعد المتعلقة بالايقاع وألموا بها أيما إلمام وبلغوا في تسويتها شأواً بعيداً ذلك لاعتبارهم إياه عنصراً مشتركاً بين الشعر والموسيقـا . وقد وقفوا للبحث هذا من الدراسات العميقة ما يندر وجوده إلا في القواعد الموسيقية الحديثة . وتتلخص هذه القواعد بما يأتي :

لقد اعتبروا بداية الزمن أقصره مدة فوضعوا المصطلحات المدرجة في الجدول الآتي بالنسبة لقيمتها الزمنية :

السريعة	La brève	وصورتها	(‿)
المديدة	La longue	وصورتها	(—)

والثانية هنا تساوي ضعف الاولى .

فاذا انضمت السريعة إلى المديدة نشأت الضروب ويقال لها الاقدام التي يعبر عنها بالأزمنة Temps في المصطلحات الحديثة وهي على الوجه الآتي :

الايامب	L'ïambe	(⏑ —)
التروشيه	Le trochée	(— ⏑)
التريبراشيس	La tribrachis	(⏑ ⏑ ⏑)
الداكتيل	Le dactyle	(— ⏑ ⏑)
الانابيست	L'anapeste	(⏑ ⏑ —)
السبونديه	Le spondée	(— —)

ويطلق اسم المتر métre على كل مجموعة مؤلفة من عدة أقدام وهو ما يقابل المقطع أو المقياس mesure في المصطلحات الحديثة .

ويطلق اسم الجملة La phrase أو كولون Kolon أو البيت على المجموعة المتكونة من عدة أمتار .

وأكثر ما ترد الجملة الواحدة مؤلفة من شطرين يطلق على كل منها اسم كولا Kóla أو المصراع .

ومن انضمام عدة جمل ينشأ ما يسمونه الفقرة Période .

وقد انصرف اليونانيون للعناية بهذه القواعد وتهذيبها فجعلوا منها فناً مبتكراً يزهو ويزدهر بين سائر الفنون على مدى الدهور والاحقاب .

* * *

النتاج الفني اليوناني

أشهر من اشتهر من الملحنين اليونانيين وأعظمهم إنما هو پيندار Pindar وهو الملقب عندهم بملك الالحان وذلك في القرن الخامس قبل الميلاد .

وكان من أشهر ألحانه ومؤلفاته مسرحية آخيل Eschyle التي كانت حقاً

أعظم شاهد على عظمة الموسيقا اليونانية القديمة وأنها لتضاهي بقوتها السوناتا والسنفونيه المعروفة الآن .

لكن سحابة من الاهمال غشيتها خلال القرون الوسطى وظلت منسية ردحة من الزمن حتى ظهر من علماء الآثار من أماط عنها اللثام وحلّ رموزها الغامضة وكشف عن أسرارها الخفية خلال القرن التاسع عشر .

* * *

الآلات الموسيقية اليونانية

وللقدماء من اليونانيين آلات موسيقية خاصة كان لها الدور الهام في تأدية ألحانهم ومرافقة أغانيهم وهي : اللير La lyre والسيتار La cithare المؤلفة من سبعة أوتار . والأولوس L'aulos وهو أشبه بالناي المنقاري Flûte à Bec والسيرنج La syringe وهو ضرب من الناي الجاني Flûte de pan .

وكان اليونانيون أشد ميلاً إلى الموسيقا الآلية منهم إلى الموسيقا الغنائية . كما أن العزف الآلي والعزف المنفرد منه بنوع خاص كان أكثر ما ينال إعجاب الجماهير التي كانت تجد فيه ما يفوق بعذوبته الماء الرقراق وبفتنته صفاء النسيم العليل . فيطلقون على عزف الأولوس المنفرد : أوليتيك Aulétique والسيتار Citaris-



موسيقا يونانية . العازفون على الفلوت والهارب واللير . صورة مأخوذة عن اناء خزفي يرجع عهده الى القرن الخامس قبل الميلاد
المتحف البريطاني

tique ومن أبلغ الآثار الخالدة عندهم مسرحية موسيقية كبرى اشتهر أمرها وتعاظم شأنها تحت عنوان پيتيكون Pythicon وهي أشبه ما تكون بالسوناتا ذات المنهاج Sonate à programme جاء في وقائعها وصف دقيق للمعركة التي استعر أوارها وحمي وطيسها بين آپولون والثعبان پيتون Python .

ولئن كان للعزف الآلي المنفرد أثر عميق في حياة اليونان فذلك لأن الشعر الغنائي Chants lyrique من مبتكراتهم ولم يكن شاعرهم ليصوغ قصيدة إلا اتكون لهذه القصيدة لحن خاص فاللحن معناه الخلود للشعر حيث يبقى على مرّ الايام .

* * *

التمثيل والرقص اليوناني

تعتبر الاغاني الجوقية عنصراً هاماً في إخراج المأساة (التراجيدية) اليونانية وركناً من أركان الدراما الغنائية وفي تنظيم الرقص ومرافقته .

والأغاني هذه أنواع متعددة بعضها من الغناء المنفرد Monologues أو المزدوج Dialogues كما هي الحالة التي نشاهدها في مسرحية أخيل . ومدينة أثينا بنوع خاص جعلت التراجيدية في المقام الاول واعتبرتها ضرباً من الاعمال الرسمية في الاعياد الشعبية ولشد ما كان إعجاب الجمهور عندما كان يستعرض تلك المشاهد العجيبة المؤلفة من الشعر والموسيقا والرقص والتمثيل بكاملها على المسرح .

ولم تكن الطرق التي اتخذها اليونانيون للرقص مما يشبه الرقص الحديث الذي هو من نوع الباليه Ballets . ولا للبراعة قيمة تذكر في الرقص المنفرد

Solo أو المزدوج Couple .

وكل ما هنالك أن الجوقة الراقصة كانت تتألف من الرجال فقط . وتقوم بنوع من الرقص الخالي من السرعة والرشاقة في حركات الاقدام . المختص بالجذع والسواعد .

ومما يؤسف له أن لا يبق أثر الموسيقا المسرحية اليونانية يعطينا صورة واضحة عن ذلك التراث الفني الذي لم يبق منه إلا النذر اليسير في بطون التاريخ القديم فيما يتعلق ببعض القصائدالغنائية المطولة الواردة في كل من مسرحية آخيل وسوفوكل Sophocle و أوربيد Euripide .

الموسيقا في نظر فلاسفة اليونان

يعتقد اليونانيون بأن منشأ الخير عند البشر قاطبة هي الموسيقا بما لها من سلطان على النفوس وهيمنة على الارواح .

وقد قسم فلاسفتهم النغمات فجعلوا لكل نغمة حدودها بالنسبة لأثرها في النفس وبحسب تعبيراتها الروحية (ايتوز Ethos) وقرروا أن من النغمات ما يختص ببث الشجاعة والبطولة ومنها ما يدعو إلى الفرح أو الحزن . فالعبوسة والكآبة تتجلى في النغم الدورياني كما أن كلاً من الجرأة والفرح يستوحي من النغم الهيبودورياني . وأن كلاً من الجاذبية والاغراء يتجلى في النغم الايوني وتبق الحريات إلى جانب النغمة الفريجية . وكثيراً ما كانوا يستخدمون الموسيقا في تربية أطفالهم لغرس الفضائل والدعوة إلى الخير والسلام .

وقد تحدث كل من أفلاطون وأريسطو كثيراً عن مزايا الموسيقا وأثرها المباشر في الحواس وأنها الوسيلة المجدية لتهذيب النفوس وترويض الطباع . ولقد أجمع فلاسفتهم على أن الموسيقا هي التي احتلت المقام الاول بين الفنون لأنها تهيب بالأمة إلى حب الوطن والعشيرة وإلى التمسك بأهداب التقاليد والعادات القومية النبيلة .



مصرية في زي راقصة تعرف على آلة العود
من صور تيب الأثرية القديمة

وقد اعتبرها اليونانيون صلة الوصل بين الحاكم والشعب فهي تبث روح الطاعة في نفوس الافراد والجموع نحو الآمر كما تخلق العاطفة الحانية الرحيمة في نفس الحاكم نحو الرعية .

وقد ضرب لنا أفلاطون مثلاً على صحة هذا القول فيما تحدث به عن مصر التي كانت انموذجاً للتضامن بين الحاكم والمحكوم وأن الانظمة والقوانين كانت تذاع عن طريق الاغاني بين أفراد الشعب فكانت الموسيقا هي التي تدعو كلاً من الحاكم والمحكوم إلى احترام القانون وهي التي كانت من أكبر العوامل الحافزة لهذا الاحترام .

والحقيقة التي لا مراء فيها أن الاغاني كانت في عرف اليونانيين القدماء بمثابة



العازفون على الهارب المصري من الآثار المكتشفة في
ضريح رعمسيس الرابع حوالي ١١٥٠ قبل الميلاد

القوانين ومن تقديسهم لها أطلقوا عليها اسم (nomoi) ليبرهنوا على أنها كانت تحاط عندهم بالتعظيم والاجلال .



الفصل الثاني

الموسيقا في القرون الوسطى

لقد تبوأت الموسيقا في هذه الفترة من الزمن مكانها تحت الشمس وأصبحت في مقدمة الفنون فجعلها سنت توماس داكان في المقام الاول بين الصناعات السبع الشريفة أو الفنون العقلية Arts libéranx وأطلق عليها لقب العلم النبيل الحديث.

ومن أهم البوادر التي برهنت على تقدم الموسيقا في القرون الوسطى أنها بدأت تدرّس في الجامعات والمعاهد العلمية إلى جانب العلوم الرياضية كالهندسة والفلك بعد أن اتخذت لها أسس وقواعد وأنها بدأت تعتبر من العلوم العقلية وعنصراً هاماً في الاسرار اللاهوتية مع تجردها من الخيال والعاطفة ...

وهذه العصور المتعطشة إلى المعرفة والتي امتازت بحاجتها إلى البحث والتنقيب عن ماهية الوجود كان لها الفضل العميم في تقدم الفن وكفاها فخراً أنها أماطت اللثام عن البوليفونيه التي أدت أجل الخدمات لعصرنا الحاضر . كما أن من محصولها المتمع أيضاً وضع الحدود للأوزان الايقاعية وحدّد طبقات الصوت وعيّن المدة الزمنية في الاصوات .

ومن البداهة أن يعزى تأخر النهضة الفنية في القرون الوسطى لشريعة بقاء القديم على قدمه تلك الشريعة التي كانت تسود تلك الاجيال المظلمة فقد كان لأساطين القواعد النظرية ، الكلمة العليا في الخلافات مما أعاق سير الحركة الفنية من ناحيتها العملية وجعل النهضة الموسيقية تسير قدماً ولكن بخطوات وئيدة والتي قامت بأهم أدوار هذه النهضة إنما هي الكنيسة فالالحان الدينية التي انبثق فجرها في الكنائس هي الحجر الاساسي في بناء الموسيقا وجدير بنا والحالة هذه أن نبدأ دراسة التطورات الفنية من هذه الناحية لأنها أولى بالاهتمام من كافة النواحي الاخرى .

الوطن الاول للموسيقا

لقد بدأت الموسيقا الدينية نشاطها في الأديرة والمعابد المسيحية في سورية ومصر وبلاد الكلدانيين. ومما لا ريب فيه أنها إنما انحدرت من الموسيقا اليهودية القديمة Synagogue ثم أضيفت إليها التطورات التي اقتبستها من الموسيقا اليونانية.

والمعروف عن الموسيقا العبرية القديمة أنها كانت مزيجاً من الغناء والرقص والمرافقة الآلية وأن طريقتهم في الغناء لم تكن تختلف عن الشعر الغنائي (ليريك) وسمي عندهم بالمزامير Psaume .

صورة آشورية . تمثل فرقة القصر الهارمونية في تاريخ ٦٥٠ قبل الميلاد

كانت النصرانية في مبدأ اعتناقها هذا الدين لا تستطيع أن تجهر بالغناء أو ترفع عقيرتها بتأدية الالحان الدينية خشية افتضاح الأمر وكلما سنحت لهم الفرصة

كانت تردد مجتمعة بعض الألحان دون أية مرافقة آلية .

وكانت تأدية الألحان المسيحية قريبة الشبه بطريقة المزامير المعروفة بمزامير داوود المنصوص عليها بالتوراة ثم ما لبثت أن صارت إلى لون آخر مع احتفاظها بطابع المزامير .

ما بين القرنين الرابع والسابع

في القرن الرابع كان هـذا النوع من الغناء هو السائد في الشرق الآسيوي وما زالت المرافقة للموسيقا والمرقص الايقاعي مقتصرة على الأكف .

ثم انتقلت هذه الطريقة إلى أيدي الغربيين فأضافوا إليها نماذج عديدة بزوا فيها أهل الشرق وسبقوهم في إبداع أساليبها وأوضاعها .



الأرغن والكور والتوبا في مرافقة المباريات الرياضية الرومانية يرجع عهدها لعام السبعين بعد الميلاد

ومما يذكر هنا على سبيل المثال مقطوعة الخميس المقدس Jeudi saint وهي التي كانت تدعى قديماً Pange lingua وقد أيد المؤرخون نسبتها الصحيحة لكاهن اسمه فورتونات كان يقيم في مدينة پواتيه إبان القرن السابع ومقطوعة أخرى تدعى روح الاله Veni Creator ونسبتها إلى شارلمان الكبير. فهذه المقطوعات وأمثالها كانت تنال إعجاب الجمهور بسبب اتزانها الصوتي.

الدور الذي قام به العرب في تطور السلم الغربي

كان الاتجاه في السلالم اليونانية القديمة نحو الهبوط كما أسلفنا البحث عنه في سياق الحديث عن الموسيقا اليونانية القديمة .

وفي القرن الاول جاء ديديموس بنظريته التي انقسم فيها العقد الرباعي إلى ثلاثة أبعاد $\frac{١٠}{٩}$ $\frac{٩}{٨}$ $\frac{١٦}{١٥}$ لكن بطليموس الذي أعقبه في القرن الثاني استبدل مواقع هذه الابعاد فجعل النسبة $\frac{٩}{٨}$ أي البرج الكبير قبل البرج الصغير $\frac{١٠}{٩}$ وبهذا حصل على المقام الصغير (مينور) مع احتفاظه بحالة السلم الهابط .

وقد عالج الفارابي هذه الناحية وقلب هذه الانساب جاعلاً بداية السلم من الأسفل فحصل على المقام الذي اكتمل فيما بعد على يد صفي الدين كما ورد في كتابه (الأدوار) .

فنغمة الماجور أو السلم الطبيعي الفيزيائي إذن ما هو إلا من صنع العرب ويستدل من تقرير هذه الحقيقة وإيرادها في المؤلفات العربية على أن هذه النغمة كانت متداولة في الألحان العربية .

ومن هنا يتضح أن العالم الفيزيائي الكبير زارلينو لم يأت بشيء جديد سوى إظهار محاسن الديوان الذي اكتشفه العرب من قبل .

الموسيقا في الكنيسة اليونانية

لا ريب أن الكنيسة اليونانية قد لعبت دوراً هاماً في النهضة الموسيقية . فهي التي كانت تستقبل الألحان الواردة إليها من بلاد الشرق فتضيف إليها طابعها الخاص ثم تبعث بها إلى كل من روما واسبانيا وبلاد الغال. وبهذا تأسست خطوط

ومراكز للتصدير والتوريد يتصل أدناها بأقصاها . تبدأ من البلاد السورية عن طريق اليونان وتنتهي بالبلاد الاسبانية . فكانت هذه الألحان تتكيف وتتلون حسب اختلاف هذه الاقاليم وتتبدل معالمها في كل قطر تمر به بحسب ميول هاتيك الشعوب وأذواقها واختلاف ألسنتها .

منشأ الأناشيد الغريغورية

وبما أن الألحان الدينية لها مكانتها المقدسة فقد نشأت الحاجة إلى المحافظة على سلامتها من الأيدي العابثة والتحولات الطارئة . وشاء رجال الكهنوت والرؤساء الروحيون أن تتسم الأغاني المسيحية بطابع واحد وتفرغ في بوتقة واحدة فما كان من أصحاب التاج البابوي إلا إصدار الأمر بتوحيد طرق العبادة واتخاذ الموسيقا وسيلة لهذا التوحيد وأنيط أمر الفصل بهذه القضية إلى مشيئة البابا غريغوار الاول ٥٩٠ — ٦٤٠ وهو الملقب بغريغورس الكبير .

فهو الذي عمم بين الكنائس وأوجب عليهم استعمال الأناشيد الكنائسية الموحدة تحمل اسم الاناشيد الغريغورية Chants Grégoriens . وقد انفردت هذه الأغاني بطابع خاص سمي بالطابع الأنتيفوني L'Antiphonie ومعناه (المحظور التصرف بألحانه) .

غير أن بعض الطوائف المسيحية كالتي كانت تخضع للكنيسة الاسبانية مثلاً بقيت على ولاءها للالحان الموزارابية حتى بداية القرن الحادي عشر . وفي إيطاليا ظلت كنيسة ميلانو على متابعتها الطريقة التي أسسها القديس امبرواز لغاية القرن السادس عشر .

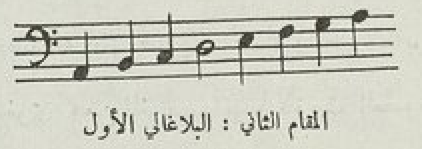
السلالم الاكليركية

لم تكن الموسيقا الاكليركية تختلف في تركيب سلالمها عن الاصل اليوناني إلا اختلافاً جزئياً ظاهرياً .

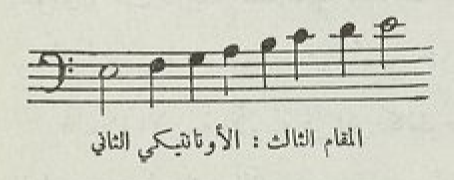
تبين فيما سبق أن اليونانيين كانوا قد استخدموا من السلالم ثمانية أشكال منتحية ناحية الهبوط متضمنة كافة التحولات الكروماتيكيكية (التلوينية) في اتجاهها والانهرمونية (الانطباقية) وقد جاءت السلالم الاكليركية مطابقة لها في جوهرها لم يتبدل فيها غير الاتجاه أي أنها بدأت تتجه صعداً . كما يتضح لنا من النماذج الآتية بأسمائها اللاتينية :



المقام الأول : الأوتانتيكي الأول



المقام الثاني : البلاغالي الأول



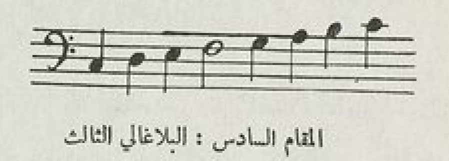
المقام الثالث : الأوتانتيكي الثاني



المقام الرابع : البلاغالي الثاني



المقام الخامس : الأوتانيكي الثالث



المقام السادس : البلاغالي الثالث



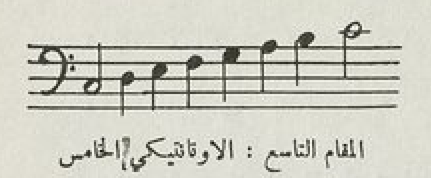
المقام السابع : الأوتانيكي الرابع



المقام الثامن : البلاغالي الرابع

فاذا دققنا في هـذه المقامات لاحظنا أنه ليس فيما بينها مقـام واحد مطابق لسلالمنا العصرية سواء الكبرى أو الصغري ومن الغريب أنهـا لازمت العصور الخوالي وعمت طريقة استمالهـا وسادت عند الاكليركيين الى عهد ليس ببعيد يوم أن أضيفت فيه سلالم أخرى وأصبح مجموعها مؤلفاً من اثني عشر مقاماً .

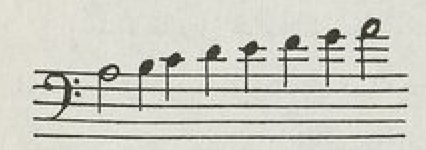
فالسلالم الاربعة الآتيـة هي التي كانت صلة الوراثة بين القديم والحديث أنظر إليها في الجدول المتمم الآتي :



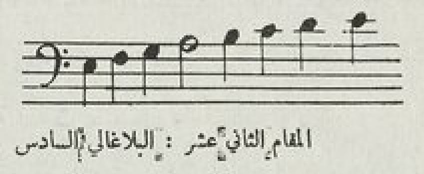
المقام التاسع : الاوتانتيكي الخامس



المقام العاشر : البلاغالي الخامس



المقام الحادي عشر : الاوتانتيكي السادس



المقام الثاني عشر : البلاغالي السادس

* * *

الأخطاء التاريخية

وقد أخطأ بعض المؤرخين في نعت السلالم الاكليركية بالخلط بينها وبين أسماءها اليونانية القديمة وفي الجدول الآتي إشارة لهذا الخطأ في التسمية للسلالم الاثنى عشرية :

١	الدورياني	٢	الهيبو دورياني
٣	الفريجي	٤	الهيبو فريجي
٥	الليدي	٦	الهيبو ليدي
٧	الميكسوليدي	٨	الهيبو ميكسوليدي

٩ الايوني ١٠ الهيبو يوني

١١ الايئولي ١٢ الهيبو ايئولي

ولم يكن ثمة أي خلاف بين الموسيقتين الاكليركية واليونانية سوى الحركة الاتجاهية كما أسلفنا وهي مطابقة لها في كونها فردية الصوت خالية من المرافقة الآلية .

وأما الايقاع في هذه الموسيقا فكان حراً طليقاً غير مقيد لارتباطه بالشعر الطليق الذي مارسه الرومان في قصائدهم القديمة كما أن الاغاني عندهم كانت عديمة المقياس الزمني. ولهذا بقيت الأناشيد الغريغورية ردحاً من الزمن على حد وصفها بالغناء الطلق Plain-chant يقابله في اللاتينية Planus Cantus : وهذا يعني أن القيمة الزمنية للعلامات فيها معدومة حتى أن المقاطع كانت تتبع مداً زمنياً واحداً ولما دخلتها العناصر الهارمونية فقدت حيويتها تماماً .

فيستدل من هنا أن الطريقة الغريغورية كان لها شأنها في قلب الاوضاع الموسيقية رأساً على عقب جردها من العذوبة والطلاوة فلو شئنا أن نتخيل في أذهاننا حالتها الواقعية في ذلك الزمن أمكننا أن نتخذ المثل الآتي :

لو تناولنا نغمة روزين التي هي إحدى مقاطع حلاق اشبيلية التي ألفها روسيني وأخذنا نردد لحنها بكامله مع إعطاء كافة أهجيته قيمة زمنية واحدة ومرافقتها باتفاقاتها المنسجمة لحصلت لدينا فكرة واضحة عن الغناء الطلق الذي لا تزال ترتله بعض الكنائس في عصرنا الحاضر من الأغاني الدينية ذات الطابع القديم .

الظروف التي لازمت الموسيقا الاكليركية

لقد عاشت الالحان الغريغورية حياتها في جو صاخب حافل بالاضطرابات العنيفة لمعاصرتها لأشد الحروب هولاً ووحشية فالعروش كانت تتأرجح وتدك إبان الحكم الروماني والمعارك الدامية كانت على ساق وقدم بين أنصار المدنيتين القديمة والحديثة وامتازت تلك العصور في تفننها وابتكاراتها لأساليب القتل والتعذيب والدمار . وتعتبر هذه المعارك والحزازات الطائفية من أهم الاسباب والعوامل المثيرة هذه وهي التي كان البابا غريغوار يستوحي منها سلفاً قرب اندلاع الثورة فيهيء لها الاغاني التي تدعو إلى الهدوء والسكينة وتبث روح السلام والطمأنينة في قلوب المؤمنين .

وقد تطورت هذه الموسيقا بسرعة فائقة وذاعت بين سائر الشعوب المسيحية التي اتخذتها شعاراً للفرح والحزن والتعبير عن قداسة الدين في دور العبادة حتى أن الملك لويس المتعبد Louis le pieux كان ديدنه الترنم بهذه الاغاني فيستمع اليها بشغف وتلهف كما أن الملك شارل الملقب بالأصلع Charles le chauve كان بالرغم من كثرة الحروب الاهلية التي استعر أوارها في عهده يمارس التلحين وراسل بألحانه المبتكرة رهبان سنت غال .

* * *

منشأ البوليفونية

من هذه الازاهير التي كللت أغصان الماضي القديم
تنبثق البلاغة في لغة الموسيقا فهي الابتسامة العذبة
التي أنعشت القلوب في العصور الخوالي .

لم تكن الاجيال القديمة تتقبل من الموسيقا سوى النوع الهوموفوني الذي أسلف البحث عنه وقلنا فيه إن القرون الوسطى هي التي كان لها الفضل في النوع البوليفوني .

إن الغموض ليكتنف تاريخ البوليفونية حتى أن أحداً من المؤرخين لم يجرؤ على أن يسند إلى شخص بعينه الكشف عن حقيقتها .

والمتفق عليه هو أن البوليفونية لم تظهر للوجود كناحية من النواحي الموسيقية قبل القرن التاسع أي عندما قدم الفيلسوف (سكوت إريجين Scot Erigène المتوفي عام ٨٨٦ في مدينة اوكسفورد في كتابه(الأقسام الطبيعية) ألحانه الاولى المؤلفة من عدة أصوات .

غير ان باستطاعتنا أن نتأكد من ظهورها منذ القرون الوسطى إذا أمعنا النظر وحللنا البوليفونية إلى عنصريها الاساسيين :

١ ـــ البوليفونية الشعبية Polyphonie paupulaire

٢ ـــ البوليفونية العلمية polyphonie Savante

فالبوليفونية الشعبية هي التي كانت وليدة الذوق والاحساس غير مرتكزة على القواعد النظرية . وهذا النوع هو الذي لم يكتب له النشوء في بلاد الشرق تلك البيئة البعيدة عن التطورات الفنية . أو في الاقطار الساحلية في حوض البحر

الابيض المتوسط . وبهذا استثنينا كلاً من اليونان وسورية وإيطالية .

وإن من الواضح صحة هـذا الرأي عندما نستنبط من أوثق المصادر على أن البوليفونية العلمية إنما نشأت وترعرعت عند الانكليز دون غيرهم من الاقوام لأن طابعهم الشعبي الخـاص ظاهر عليها بيّن وأنهـا سائرة إثر بوليفونيتهم الشعبية المعروفة حتى الآن تحت عنوان التوأمين (جيمل gymel) أو كمثل النوع الآخر المسمى بالجرس الناشز Faux bourdon وهو المزيج من الاصوات المتراصفـة على البعدين الثلاثي والسداسي .

فالجيمل كما يستدل من معناها عبارة عن الأغنية الموضوعة على صوتين يكون الصوت الثاني فيه على بعد ثلاثي أدنى أو أعلى من اللحن الاساسي وفي كل من البدايه والنهاية يلتقيان في نقطة واحدة .

* * *

الموسيقا العربية

والدور الذي لعبته في إنشاء البوليفونية

قال الفارابي :

« نعني بالاصطحاب ، اشتراك علامتين أو أكثر تنقر في آن واحد . ونعني »
« بالمؤالفة اشتراك العلامات بحسب وصولها إلى الأذن. وكمال الاصطحاب والمؤالفة »
« رهين بنسبة العلامات بين بعضها » .

وأضاف صفي الدين :

« إن بعض الابعـاد تتفق مع بعضها عندما تضرب الواحدة تلو الاخرى . »
« وهي لا تتفق إذا عزفت في آن واحد » .

وقال محمد بن عبد الحميد اللاذقي في الرسالة الفتحية :

« فاعلم ان علامتين بينها إحدى النسب : ٨/٩ ، ٩/١٠ . ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ إذا »
« سمعت في آن واحد تلو الاخرى تكون متفقة. وإذا سمعت في آن واحد تكون »
« متنافرة . بيد أن علامتين توجد بينها إحدى النسب : ٢/٣ ، ٣/٤ ، ٤/٥ ، ٥/٦ »
« تكون متفقة في كلا الحالين ، إذا سمعت الواحدة تلو الاخرى أو إذا سمعت في »
« آن واحد » .

وقد جاء هوغو ريمان Hugo Riemann مؤيداً لنظرية العرب ومعترفاً بفضلهم بقوله :

« إنها لنظرية ذات فائدة عظمى لكونها تدعم نظرية اتفاق ثلاثية الماجور »
« وكذلك ثلاثية المينور إبان القرن الرابع عشر أو قبله إذ كان علماء الفن »
« الغربيين لا يزالون يستوحون نظريات علماء اليونان فيما يختص بالأبعاد الموسيقية » .

ومن هنا تتجلى الاتفاقات الميلودية التي نوه عنها علماء الموسيقا العربية في القرون الوسطى مما يبرهن على أنهم ساهموا باقامة صرح البوليفونية المنيع .

المعارضة تقف في وجه البوليفونية

ليس من السهل علينا أن نتصور ما قام في وجه البوليفونية من العقبات أو نتخيل تلك المقاومة الضارية التي لاقتها لدى العناصر اليونانية واللاتينية فالمحافظون على التراث القديم من هذين العنصرين كانوا يجهلون كل ما يتعلق بالبعدين الثلاثي والسداسي ولا يؤمنون بحقيقة الأثر الذي يحدث من تعدد الاصوات لأن العلوم النظرية التي استوعبوها كانت تنفي إمكانية وجود الانسجام Consonance بين صوتين أو أكثر .

وبعد المجهودات التي بذلت والأخذ والرد أمداً طويلاً سمح فريق من العلماء باستعمالها بصورة استثنائية وبحالات خاصة مشترطين أن يكون الانسجام فيها من النوع التام Parfait واستمر العلم النظري في مناهضتها حتى أوائل القرن الرابع عشر حين بدأت الحرية المطلقة تمنح للفواصل المحكوم عليها سابقاً والتي كانت ممنوعة منعاً باتاً .

وكان الفضل الاول بتبرير استعمال الابعاد الثلاثية والاستماع اليها في آن واحد لوالتر أوديغتون Walter Odington فقد جاء بالأدلة العلمية على صحة استعمالها فبرزت للوجود طريقة مزج الاصوات الثلاث التي يتألف منها الاتفاق التام Ac. parfait منذ عام ١٢٨٠ .

منشأ الكونترپوان

رأينا كيف أن أصحاب الطريقة البوليفونية العلمية كانوا على حال من الاصرار لا يستسيغون معه المزيج الصوتي المؤلف من البعدين الثلاثي والسداسي . إذ كانوا أشد ميلاً منه إلى لون آخر وهو المزيج المؤلف من البعدين الرباعي والخماسي وهذا هو الذي نقابله نحن في هـــذا العصر بالنفور ونطلق عليه اسم الديافوني Diaphonie أو الاورغانوم Organum .

وعلى أية حال فمهما كان مبلغ إعراضنا عن هذه الطريقة أو قبولنا إياها فان ازدهار الموسيقا مدين لتلك النتائج الباهرة المستوحاة من معارضة القديم للحديث فقد انساقت الأجيال في القرون الوسطى على أثر هـذا النقاش الحاد وراء علم جديد هو ما يسمونه الكونترپوان Contrepoint ومعناه التنويط المضاد .

الأصل في التسمية :

عندما انتشرت البوليفونية وأصبحت قيد الاستعمال في الألحان الدينية أطلق عليها رجال الكهنوت اسم الاورغانوم ولعل من الدواعي والاسباب التي بنيت عليها هذه التسمية اتخاذها الواسطة الآلية وسيلة لتأدية اللحن الدخيل الذي أضيف إلى اللحن الديني الأصيل . وبما أن لفظة أورغانوم كان يراد بها الآلة الموسيقية المختصة في الأصل أطلقت على الدور الذي تقوم به هذه الآلة في مرافقة اللحن . ثم استعاضت البوليفونية عن هذه الكلمة بلفظة ديسكانتوس Discan-tus أو ديشان Déchant ويراد بها معنى الغناء المضاد .

فالغناء المضاد كان في بداية أمره عبارة عن غناء مزدوج مؤلف من صوتين :

الاول ويدعى Cantus firmus هو الذي يرتكز عليه اللحن الأصيل في الاناشيد الغريغورية ويمتاز بكونه من طبقة تينور Tenor ومعناه (ذمام الأغنية) Partie conductrice .

والثاني وهو الأعلى (الحاد) ويدعى ديسكانتوس .

وهذا ما يستدل به على أن كلاً من الكلمتين كانتوس وديسكانتوس وضع خصيصاً للتمييز بين الطبقتين الوسطى والحادة ذلك قبل أن يضاف اليها صوت ثالث وهو (الكونتراتينور Contra-ténor) والذي كانت تأديته إما تحت التينور أو فوقه .

ثم عادت طبقة تينور الحدثة هذه فانقسمت بدورها إلى قسمين اتخذ أحدها وهو الباص Basse مركزه تحت التينور واستقر الثاني وهو الكونتراتينور أو الآلتوس Altus فوق التينور . وقد أدت هذه النتيجة إلى ارتقاء الديسكانتوس

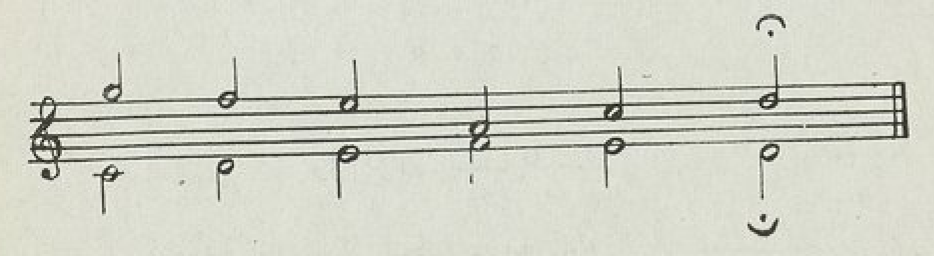
الدرجة العليا (سوپريموس Suprémus أي أعلى الدرجات .

ثم أجملت لفظتا آلتوس وسوپريموس في اللاتينية فيما بعد إلى آلتو وسوپرانو .

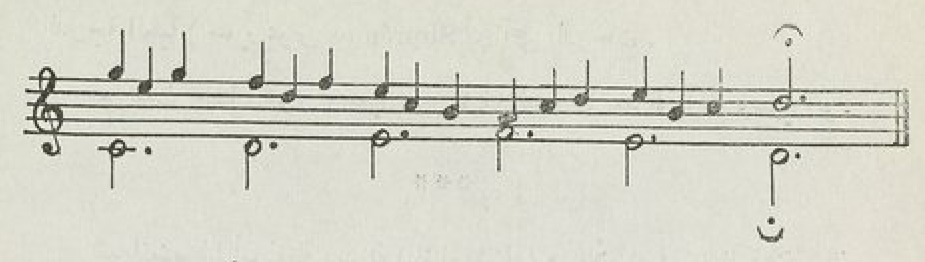
***

لقد اتضح لنا أن لفظة ديشان (الغناء المضاد) هي الأصل في علم الكونترپوان الذي لا يعدو كونه عبارة عن اعتلاء علامة ديسكانتوي لكل من علامات التينور ولذلك جاءت عبارة (نقطة لنقطة Punctum contra punctum وصفاً واقعياً لعملية الكونترپوان . على أن هـذه العملية لم تعتبر علماً مستقلاً قبل القرن الرابع عشر .

ويمكننا أن نتطلع إلى النتائج الباهرة والهدايا الفاخرة التي منحها هـذا العلم الجليل لغة الموسيقا حيث ازدانت بهـا حسناً وبهاء . وامتدت آفاقها اتساعاً وفيما قدمه لنـا جان دي موريس وهو من أشهر علماء النظريات الموسيقية في القرن الرابع عشر صور ونماذج للطريقـة التي كانت تتبع في الكونترپوان القديم والتي تفسر لنا معنى نقطة لنقطة كما في المثال الآتي :



أو بطريقة أخرى يمثل فيهـا الكونترپوان بعلامات قصرت مدتها الزمنية كما في الأنموذج الآتي :



وتتلخص أهم القواعد التي بني عليها علم الكونترپوان فيما يأتي :

١ ــ استعمال العلامات الاجتيازية Notes de passage أو المجازية Figuration وطريقتها مطابقة لما جاء في المثالين السابقين .

٢ ــ التقليد L'imitation وهو الذي ظهر أثره البليغ منذ فجر النهضة الموسيقية التي خلفتها القرون الوسطى. وما برح عظماء الموسيقا يتبارون في استعماله فالتقليد الذي أتى به علم الكونترپوان أدى الى نتائج باهرة أهمها الترداد Canon وهو عبارة عن استعادة فقرة من فقرات اللحن الأساسي في اللحن المضاد بحيث يتكرر مرتين الواحدة تلو الأخرى .

٣ ــ الحركة المتوازية Mouvement parallèle والحركة المتعاكسة Mouv. contraire .

* * *

أولى بوادر الكتابة الموسيقية

لم تكن تأدية الغناء المضاد لتتحقق من قبل المغني إلا بطريقة مباشرة تدعى بالقراءة في الكتاب Chant sur le livre غير أن هـذه الطريقة أضحت من الصعوبة بمكان عندما تعقدت التراكيب البوليفونية في أجزاء اللحن فأضحت معها الحاجة ماسة إلى التسجيل والتدوين . إذ لم تعد في الامكان المحافظة على ضبط

الايقاع وخاصة أن الايقاع كان ولم يزل حراً طليقاً حتى غاية القرن الرابع عشر .

وقد سبق البحث في أن المقطوعات الموسيقية لم تكن لهامقاطع زمنية محددة كما هي حالة التسجيل والتدوين على الطريقة العصرية .

والمثال على ذلك لو أمعنا النظر في القسم السريع Allegro من أية سنفونية لبتهوفن مثلاً لرأينا أنها سجلت على مقياس ثلاثي أو رباعي وهذا ما يفهمنا أن القسم المذكور من السنفونية قد تألف من مجموعة من الأزمنة تقبل الانقسام على ٣ أو ٤ على السواء . في حين أن الألحان الغريغورية لا يمكن تسجيلها بصورة من الصور الثلاث الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية أضف الى ذلك أن اللحن بكامله لا بد أن يتعرض للتحويل في مقياسه في كل لحظة وفي كل مرحلة من مراحله . وكلما تحول المقياس لا بد من عودته إلى إيقاعه الأول بمجرد النظر إلى كلمة : Tempus primum المصطلح عليها خصيصاً في حالات الرجوع إلى تطبيق المقياس السابق .

وكان المؤلف القديم يشعر بهذا النقص ويشكو عدم الكفاية في لغة الموسيقا القديمة وحرمانها من الصور الزمنية الواضحة وأنها قاصرة عن التعبير عاجزة عن تحديد الاستطالات الصوتية بتلك الصور القديمة الشوهاء والقواعد المتأرجحة . فالمديدة عند الأقدمين كانت تساوي ضعف السريعة حيناً وثلاثة أضعافها حيناً آخر .

وبالرغم من ازدهار البوليفونية وانتعاشها في ذلك العصر فكانت هنالك حلقة مفرغة في الكتابة الموسيقية هي عبارة عن النقص في الصور الايقاعية الزمنية .

* * *

في مثل هذه الأزمة التي تعتبر من أشد الأزمات التي كابدتها الموسيقا في

حياتها والتي ضاقت فيها سبل التأدية والتلحين إذا بفن جديد يلوح في الأفق يحمل أكاليل النصر ويبدد بنوره تلك الظلمات المدلهمة .

ذلك هو الفن الذي ظهر في أواخر القرن السابع وسمي بفن الاتزان L'ars mensurabilis . فبهذا الفن الجديد استطاعت الموسيقا أن تنهض من كبوتها وتأخذ طريقها إلى النشوء والارتقاء وتستكمل عناصرها الضرورية فكانت الخطوة الأولى لتدوين الأناشيد الغريغورية اتخاذ النويما اليونانية الأصل وسيلة لهذا التدوين والنويما هذه كانت عبارة عن صور مختلفة كثيرة التعقيد شبيهة بالطلاسم توضع عادة في ذيل الكلمات لمعرفة ألحانها . ثم نشأت فكرة الأسطر (١) التي كانت لها خطورتها في الكتابة الموسيقية وكانت بداية هذه

---

(١) لا ريب أن غيدو داريزو Guido d'Arezzo قد صنع شيئاً في عملية التحضير لأسطر المدرج منذ القرن الحادي عشر ولكن من الخطأ ما نسب اليه من الكشف عن أسماء العلامات وما قيل من أنه اقتطعها من مقاطع الأبيات الأولى الموضوعة على شرف القديس يوحنا وهي :

Ut quante laxis	اوت
Re sonare Fibris	رى
Mira gestorum	مي
Famuli tuorum	فا
Solve Polluti	سول
Labi reatum	لا
Sancte Joannes	سي

فالحقيقة أن هذه الأسماء كانت معروفة قبله والحرف السابع لم يطلق عليه اسم (سي) الا في القرن السادس عشر وقبلها لم يكن من الأهجية قيد الاستعمال سوى أوت رى مي فا سول لا وذلك من أجل التفريق بين العلامات الستة الأولى ولما اشتدت الحاجة الى تسمية الدرجة السابعة وضعت علامة أوت بدلاً من سول فلم الهيكساكورد (السداسي) اليوناني الأصل سول لا سي اوت رى مي أصبحت قراءته هكذا : أوت رى مي فا سول لا وقد أطلق على هذه الطريقة المعقدة (تحويل الهيكساكورد) أو (الطريقة التسويلية Solmisation).

الخطوة الجليلة سطر واحد وضع للدلالة على طبقة معينة كطبقة فا مثلاً إذا كان ارتكازها على هذا السطر دلت على العلامتين الموضوعتين تحته أو فوقه وأظهرت ماهية كل منهما وعند الحاجة إلى تبيان طبقة أدنى أو أعلى من المراتب المرتكزة على هذا السطر يضاف سطر أو أكثر تحته أو فوقه على قدر الحاجة . وكانت الصورة أو العلامة ترسم على شكل مربع صغير قبل أن تخطر على البال فكرة البيضاء والسوداء وغيرها . ولم يكن القصد من هذه المربعات سوى تحديد طبقات الصوت .

***

ما برحت الموسيقا على هذه الحال من الركود ترسف في أغلال وقيود لغاية العصر الذي ظهر فيه سنت لويس وهو الذي حمل إلى العالم قبساً من نور عم كافة البلاد الأوربية وكانت كنيسة نوتردام في باريز Notre Dame de Paris هي المصدر الذي تسامى فيه هذا الفن ونشط به العالم من عقالات الضيق إلى حرية الكتابة الموسيقية التي لا تحد .

وأول من تمت له السيطرة الكاملة على الألحان الغريغورية فأخرجها في طريقة منظمة إنما هو الأستاذ الأكبر (بيروتان Pérotin) عازف الأرغن في كنيسة نوتردام عاش بين العام ١١٨٣ و ١٢٣٦ وهو الذي أجمع المؤرخون على أنه الواضع الأول لأسس البوليفونية .

* * *

الايجاديون

وإلى جانب الكنيسة التي أدت رسالتها البليغة في تقدم الموسيقا العلمية خلال القرون الوسطى ، لا بد من الاشارة الى الحركة التحررية التي جرى تحقيقها خارج الكنيسة والى الدور الهام الذي قام به كل من عنصري التروفير Les trouvères وهو لفيف من شعراء اللغة الفصحى Longue d'oil القاطنين في شمالي فرنسا واسمهم مشتق من كلمة trovare اللاتينية الأصل ومعناها الايجاد ، والتروبادور Les troubadours وهو فريق من الفرسان الفنانين والشعراء الناطقين بلغة الزجل Langue d'oc المقيمين في أواسط فرنسا واسمهم مشتق من كلمة trobar الريفية ولا يختلف معناها عن الأولى .

* * *

يبدأ عهد الايجاديين منذ أواسط القرن الثاني عشر وينتهي الى غاية القرن الثالث عشر . وهم من الشعراء الموسيقيين الضاربين في الأرض لا يستقر لهم قرار في مكان واحد وقد استطاعوا خلال هذه الفترة من الزمن أن يحملوا الشعب الافرنسي على تذوق لون جديد من الألحان مغاير الألحان الدينية. ولهذا سميت طريقتهم بالموسيقا المتحررة Profane أو الشعبية Populaire وهي عبارة قصائد من نظمهم وتلحينهم مفرغة في قالب الشعر الغنائي (ليريك) . فكانوا أينما ألقوا عصا الترحال يقابلون بالاستحسان والتلهف من قبل العامة والخاصة على السواء لما كان لألحانهم هذه من أثر في النفوس .

ومن هؤلاء ينحدر الرعيل الأول من الموسيقيين الافرنسيين القدامى أمثال:

مونسينيي	Monsigny
غريتري	Grétry
بوئيلديو	Boïeldieu

كان الايجاديون يؤدون ألحانهم بأنفسهم حيناً أو بواسطة الموسيقين المتجولين (الجونكلور Jongleurs) حيناً آخر .

والجونكلور هو الذي كان يحمل قيثارته (الفييل) على ظهره ويتأبط حقيبته ويطوف بين مساكن النبلاء في الأفراح والأعياد وأكثر ما كان يولي وجهه شطر الأغنياء والمترفين وخاصة أهل البطالة والبطانة منهم .

وكان من عادته أن يستهل الحفلة بالتقسيم على آلة الفييل Viėle وهي أصل الكمان ثم يشرع في الغناء على لحن خاص لا ترافق الآلة فيه إلا القرار على أن يأتي بتقاسيم جديدة خلال الانشاد .

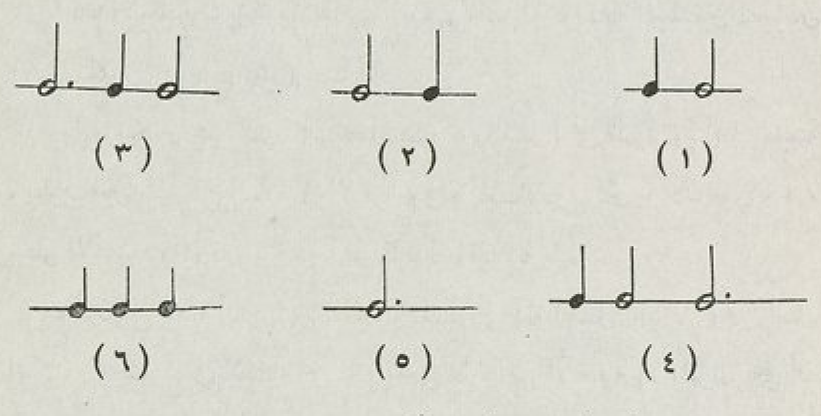
ومن عادة الجونكلور أن يقضي إجازة الفصح في الشتاء من كل عام في مدرسة المتجولين Ménestrandie حيث يتلقى العلوم المتعلقة بفنه كالعزف على الفييل والأغاني الحديثة .

وفي هذه المدرسة صار تعميم الموسيقا الموزونة بفضل الايجاديين أولئك الذين وضعوا لها قواعد ثابتة وصيّروا لها مناهج خاصة بسبب مهارتهم البارزة بنظم الشعر المتزن وتفوقهم على من سلف من الملحنين الذين قصروا ألحانهم على المنثور من الكلام وقد أدى هذا العمل الفني الى وضع الأسس للأوزان الشعرية .

* * *

وقد أطلقوا اسم (الأغنية المربعة) على المقطوعة الشعبية أو الغريغورية عندما يتألف مجموع وزنها من عدد ما من الأجزاء الرباعية . والى جانب الأوزان

الشعرية والايقاعات التي وضعوا خطوطها الرئيسية فقد أدوا للشعر وبحوره أجل الخدمات في تركيزهم الحدود المميزة لأنواع الشعر المختلفة وإيجادهم الرموز التي تشير إلى نوع الايقاع . على النسق الوارد في المثال الآتي :



ومما يلاحظ في هذه الايقاعات ما يأتي :

١ ــ أن النماذج الأربعة الأولى تبدو لأعيننا صورة مطابقة للأشكال اليونانية القديمة الخاصة بكل من الأيامب والتروشيه والداكتيل والآنابيست .

٢ ــ أن كلاً من الايقاعين الأول والثاني ينطبق تماماً على الصور المعتبرة في الموسيقا الحديثة رمزاً المقياس الثلاثي والتي يشار اليها بالرقم ٣/٤ وكذلك فان كلاً من الايقاعين الثالث والرابع لايختلف عما رمز اليه بالرقم ٦/٤ .

وقد بوشر منذ ذلك الحين بوضع الرمز الدال على وزن المقطوعة في البداية حتى تكون التأدية فيها ثابتة حتى النهاية وكان يتوجب على الملحن أن يضع صورة المديدة بين سائر الصور في تحقيق الاستطالة في هجاء معين .

ظهور العلامة الحساسة

تبين مما سبق أن الفضل في وضع الموسيقا الموزونة قيد الاستعمال يعود الى الايجاديين بيد أن هؤلاء لم يقفوا عند هذا الحد بل أمعنوا في الكشف عن آفاق جديدة لا تقل عنها أهمية . فما توصلوا اليه استعمال الصور الحديثة لعلامات التحويل عوضاً عن تلك الصور القديمة المعقدة التي استخدمتها الألحان الغريغورية كما أظهروا للوجود طبقتين من الصوت كانتا مجهولتين من قبل وهما فا # و دو # .

ويعتبر ظهور هاتين العلامتين استجابة لرغبة الذوق السليم الذي طالما كان يتطلب ملء الفجوة التي احتملتها الأجيال في السلم الموسيقي فهذه المادة الحساسة Sensible هي التي قرّبت المسافة الصوتية بين الدرجتين السابعة والثامنة . وهي التي قابلها العلماء في ذلك العهد بشيء من الفتور وأعرضوا عنها ونعتوها بالموسيقا الناشزة Musica ficta زعماً منهم أنها شذت عن قواعدهم الصوتية .

وليس من الغريب على من يعود بذاكرته إلى ذلك العصر فيرى كيف كانت وسائط النقل وطرق المواصلات فيه معدومة وكيف كانت البلاد الاوربية فيه محرومة من الصحف التي تتناقل الأخبار وتتداولها بين قطر وآخر لذلك كان لزاماً على الايجاديين هؤلاء وخاصة الجوالين (الجونكلور) منهم أن يقوموا بتأدية هذه المهمة بأنفسهم بين سائر المدن الافرنسية من الشمال الى الجنوب ومن الشرق الى الغرب . لا ليغذوا أرواح سكان المدن بألحانهم الشجية فحسب بل لينقلوا الأخبار وينشرونها بين سائر الأقطار . فقد نجمت عنهم فوائد عادت بالنفع الجزيل على الشعب الافرنسي إذ كانوا خير دعاة للأدب والموسيقا .

وقد اشتهر من الايجاديين كل من :

ماركابرو	Marcabru
غاس بروليه	Gace Brulé
كولان موزيت	Colin Muset
تيبو دي شامبان	Thibaut de Champagne
آدم الأحدب	Adam le bossu

* * *

الايجاديون الالمان :

وقد ظهرت في ألمانيا طائفة من الايجادين تحت عنوان منشد الحب Min-nesaenger وأغلبهم ينتمي لطبقة النبلاء من هواة الموسيقا وقد اعتادوا القيام بالرحلات المتواصلة في أرجاء الوطن ليستمعون الى كل فن حديث ويتقدمون بألحانهم المبتكرة الى الجمهور في مختلف المدن الألمانية .

الموسيقا الآلية في القرون الوسطى

لم يكن للموسيقا الآلية في القرون الوسطى من الأهمية ما يضاهي قيمتها في العصر الحاضر الذي بلغت فيه شوطاً بعيداً في طريقة الأداء والتوزيع وضخامة المزيج البوليفوني . فالآلات القديمة لم تكن تتعدى حدود البساطة في تأدية الألحان الغنائية وهذا يعني أنها لم تكن من القوة بالقدر الذي تستطيع به أن تكون آلية صرفاً أو أن تؤدي لحناً صيغ من أجل العزف على الآلات المختلفة للتعبير عن معنى خاص دون الاستعانة بلغات الكلام . فبادرة كهذه لم تكن قد لاحت في أفق الموسيقا قبل القرن السابع عشر .

وبهذا يمكننا الجزم بأن الموسيقا في القرون الوسطى لم تكن أكثر من كونها موسيقا غنائية اصطحابية أي (مصطحبة بالعناصر الآلية) .

ولم يكن ثمة أيّ اعتبار لاختلاف الطابع الصوتي في الآلات المختلفة كما هو الآن فآلة الأوبوا Haut bois مثلاً كان من حقها أن ترافق الغناء كما ترافقه آلة الفيول دون أي تفريق في الكتابة لكل من هاتين الآلتين .

وليس من الغريب في ذلك العهد أن تكون الآلات الهوائية هي المفضلة لكثرة تداولها في العزف المنفرد ولهذا نجدها قد حملت وحدها لقب الآلة الانفرادية Instrument Soliste وكان من عادة كبار المغنين وقتئذ أن يجمعوا حولهم طائفة من أمهر العازفين لتهيئة الجو الطروب والرفع من مستوى ألحانهم عند تأدية المقدمة الاستهلالية Prélude . في مثل هذه الفرصة السانحة كان هؤلاء يتبارون ويتفننون في إظهار البراعة وإدخال عناصر التحلية في تراكيبها .

وعلى أية حال فان من المتعذر علينا معرفة الاوصاف التي كانت عليها الموسيقا الآلية قبل القرن السادس عشر والكشف عن خصائصها ومميزاتها لأن الآلات المستعملة قبل هذا التاريخ قد اندثرت وطويت صفحتها من الوجود ولم يبق في حقيبة الدهر أثر بيّن للوثائق المسجلة ما يزودنا بأية فكرة عن شكل الموسيقا التي اصطنعتها القرون الوسطى خصيصاً للتأدية الآلية وليس كل ما نملك من الوثائق المتعلقة بهذه الناحية إلا نصوص أدبية حوتها خزائن الأدب جاء فيها وصف رائع لمجالي الأنس والطرب أو نقد فني تركه من اشتهر من كتاب ذلك العصر وهذا قليل ضئيل لا يروي من ظمأ ولا ينقع من غليل .

إلا أن هنالك أمراً واحداً تحمد عليه القرون الوسطى ويسطره التاريخ بماء الذهب وهو اكتشاف الآلات الوترية القوسية في القرن التاسع .

فآلة الفيول وإن كانت في بادئ أمرها من الضخامة بحيث يتعذر حملها لكنها بفضل الجهود التي بذلها أرباب هذه الصناعة والتطورات التي أحدثت في تكوينها أصبحت في المقام الأول بين الآلات ومنها نشأت أسرة الفيول العريقة المجد وهي التي تبوأت مكانتها السامية في تاريخ النهضة الآلية حتى اليوم لأنها هي الأصل الذي انحدرت منه آلات الكمان على اختلاف أنواعها. وكانت آلة الفيول هذه تعد ركناً أساسياً في العزف الآلي.



الفصل الثالث

الموسيقا في عصر النهضة

ما كاد فجر النهضة يطل على عالمنا في أواخر القرن الرابع عشر أو بالأحرى في مطلع القرن الخامس عشر حتى نشطت الموسيقا من عقالها كأنها سجين أطلق سراحه .

فالأبحاث العلمية بدأت تجري في كل مكان متفجرة بقوة الحياة وتسير مندفعة نحو آفاق أوسع وغايات أبعد .

لقد كان عصر النهضة أكثر ثراء وأعم نتاجاً موسيقياً من القرون الوسطى فكل من المقامات Modes والايقاع Rythmes والقواعد الثابتة لعلم الكونترپوان كان من أبرز ما حققته الجهود التي بذلتها العلماء في هذا العصر بعد أن كانت عصية على الفهم خلال العصور الغابرة .

وما زالت هذه النواحي الفنية آخذة في النمو المطرد حتى توصلت الموسيقا إلى تسخيرها واستخدامها في تقليد الطبيعة وتصوير المشاهد الحسية والمادية وما زالت سائرة في مداها الرحيب حتى أصبحت وسيلة للتعبير عن الشعور الداخلي

وقد عناها غلاريان في وصفه إياها باللاتينية :

النغمة في التعبير عن الحواس Affectus animi in cantu .

ومن أهم العوامل التي أدت الى تعجيل الخطى وسرعة التطور الموسيقي في هذا العصر إنما هو الايحاء الذي تضمنته الأغاني الشعبية المتحررة من القيود عندما تلقحت بنتاج الموسيقا العلمية .

* * *

وأول من تبنى هذا المولود الجديد وأحاطه بالعناية والرعاية هي ايطاليا أو بالأحرى مدينة فلورنسا التي احتفظت بالميراث الفني وما خلفته الأجيال ومن أبرز ما كشفه الطليان من النواحي الفنية القيمة :

١ ــ علامات التحويل (الخافض والرافع) وقد جاء الكشف عنها نتيجة مباشرة لوجود العلامة الحساسة التي كان لها عظيم الشأن في التفريق بين النغمتين الكبرى والصغرى في أواخر القرن السادس عشر .

٢ ــ تقرير القواعد الخاصة بعلم التنويط المضاد Contrepoint التي أفادت في تحريم كل من الخماسيات المتسلسلة والثمانيات المتوازية .

٣ ــ تكوين النظريات الهارمونية المتفرعة من علم الكونترپوان وهي التي أصبحت علماً مستقلاً في بداية القرن السادس عشر .

٤ ــ تقرير حالة المقادير الزمنية وإيجاد المقاييس البسيطة .

* * *

ولم تتخذ هذه التطورات الفنية سبيلها أو تستقر على حال دون أن تلاقي عنت المعاصرين ومقاومتهم الضارية .

أعلام عصر النهضة

لم يرد في تاريخ القرن الرابع عشر ذكر من هو أشهر من غليوم ماشو Gillaume Machault وينسب لقبه هذا لقرية ماشو مسقط رأسه عام ١٣٠٠ وامتدت حياته لغاية عام ١٣٧٧ . وهو الذي كان يتولى منصب الكاهن الرسمي في كنيسة ريمس . ألف عديد المقطوعات الراقصة القديمة من نوع (البالاد) والألحان الدينية المؤلفة من أربعة أصوات وتعتبر مؤلفاته هذه رأساً لتاريخ النهضة وقد ذاع صيتها في سائر المدن الأوربية وعدت طريقته نموذجاً للمدرسة الافرنسية في القرون الوسطى .

وفي ألمانيا فقد انتقلت قيادة الموسيقا من أيدي النبلاء المعروفين بمنشدي الحب Minnesaenger إلى حوزة البورجوازيين ويطلق عليهم اسم (مايسترزنكر) Meistersinger وقد اشتهر هؤلاء بالمبالغة في الحذر والتشدد حيال القواعد العلمية والحيلولة دون أية حركة تقدمية خلال القرن الرابع عشر .

وفي النصف الأول من القرن الخامس عشر فقد اشتهر من أئمة التجدد في أوروبا كل من (بينشوا Binchois) ١٤٠٠ — ١٤٦٠ و (غليوم دوفاي Guillaume Dufay ١٤٠٠ — ١٤٧٤ وكلاهما هولندي الأصل .

كما اشتهر أيضاً الانكليزي دونستابل Dunstaple توفي عام ١٤٥٣ .

ولهؤلاء ينسب الفضل باخراج علم الكونتربوان من حيز القول إلى حيز العمل.

* * *

وقد اشتهر إبان النصف الأخير من القرن الخامس عشر حتى مطلع القرن السادس عشر كل من (أوكيكهم Ockeghem) ١٤٣٠ — ١٤٩٥ وتلميذه

(جوسكان دي پريه Josquin des Près) ١٤٥٠ — ١٥٢١ وهو البوليفوني اللامع الذي أتاحت له مقطوعاته الدينية بأصواتها المتعددة شهرة فائقة وكانت خير نموذج لمن جاء بعده جيلاً كاملاً .

وكثير من المؤلفين غير هؤلاء اشتهر في هذا العصر وفي مقدمتهم جانوكان Jannequin ومن روائع ألحانه المخلدة : معركة ماريناني la Bataille de Ma-rignan وأغاريد الطيور Chant des Oiseaux و (غوديميل Gaudimel) ١٥٠٥ — ١٥٧٢ وهو الذي تخرج عليه نوابغ ذلك العصر وفي مقدمتهم باليسترينا Palestrina المؤلف الايطالي الشهير . و (رولان دى لاسوس Roland de Lassus) ١٥٣٠— ١٥٩٤ ويعد هذا من أعظم فناني عصره ألف ما ينوف عن الألفي مقطوعة .

وفي اسبانيا فقد دانت الشهرة لكل من (كريستوبال دي مورال Cristo-bal de Moral) ١٥١٢ — ١٥٥٣ و (فرانسيسكو كيريرو Francisco Guerrero) ١٥٢٨ — ١٥٩٩ . و (فيتوريا Vittoria) ١٥٤٠ — ١٦٠٨ .

وفي انكلترا فقد اشتهر كل من (بيرد Bird ١٥٣٨ — ١٦٢٣ و (غيبونز Gibbons) ١٥٨٣ - ١٦٢٥ .

* * *

فالألحان التي وضعها هؤلاء الموسيقيين سواء كانت ثلاثية الصوت أو رباعية أو خماسية فقد أفرغت في قالب يصلح للغناء الجوقي المجرد من المرافقة الآليه .

وكان القصد من المرافقة الآلية حالة وجودها إما مضاعفة إحدى الطبقات الصوتية أو سدها مسد المفقود منها . والمفروض في تأدية الطبقات الصوتية على الوجه الأكمل . أن تتبع كل منها وجهتها النغمية مع المحافظة على ارتباطها بيقية

الطبقات في مرافقة الطبقة الحادة (سوپرانو) .

ولو شئنا أن نتمثل تلك الألحان على حقيقتها الواقعية فالوسيلة أن نذهب بتفكيرنا بعيداً عن العوائد التي فرضتها القرون الثلاثة المنصرمة أي الملقبة بعصر الأوپرا والفردية المصطحبة monodie accompagnée فنجد أنها ليست من النغمات المذيّلة بالاتفاقات الهارمونية وأنها عبارة عن النص اللحني thème الذي تتفرق في كيانه الأصوات أو تتشابك أو تتلاصق . فهي إذن من النصوص الفريدة المستقلة بذاتها في وشاح من الهارمونية المنبثقة من روح التآخي والتآلف بين الأصوات . مما جعلها في غنى عن أي اتفاق دخيل أو أي عنصر صوتي آخر .

فمن مثل هذه الرباعيات أو الخماسيات كان يتضح شكل الطابع المختار إلى أمد يمتد حتى القرن السادس عشر ولم يقع الاختيار على هذا الطابع لغاية أو لغرض معين فقد كان معدوم الشخصية خالياً من النواحي الدرامائية ولا شيء يلمس فيه إلا شدة ميله إلى الأحاسيس الدينية والروح اللاهوتية .

وقد أبدع كل من الافرنسيين والهولنديين والطليان في تكييف هذا الطابع حسب رغباتهم المختلفة وجعله لغة تصويرية تتمشى مع الشعر الغنائي ولهذا وجهوا عنايتهم كلها إلى انتقاء الأصوات البشرية حتى بلغوا من الابداع في أساليبها التنظمية حداً لم يصل اليه أحد ممن جاء بعدهم حتى اليوم . ولذلك فاننا لنجد كلاً من المؤلفين العصريين وقد يمم وجهه شطر هذه المخلفات الجوقية ليقتبس منها الطريقة المثلى في تسيير الأوركسترا في ركاب الغناء المنفرد .

ففي القرنين الخامس والسادس عشر حيث كانت الموسيقا لا تزال قابعة في زوايا الكنيسة راضخة لنفوذها وأحكامها كان وضعها الراهن إذ ذاك لا يتعدى ألوانه الثلاث :

١ ــ القداس La messe

٢ ــ الموتيت (١) Le motet

٣ ــ الأغنية La chanson

فالقداس وهو المقطوعة التي فصلت عادة من إحدى قدود الأغاني الشعبية أو الغريغورية يتألف من خمسة أجزاء تبقى الصيغة اللحنية motif فيها واحدة. ويأتي في مقدمة الأنواع الثلاث إذ فتجلى فيه عبقرية أقطاب البوليفونية وعمدة الموسيقا في عصر النهضة.

* * *

وقد امتاز عصر النهضة هذا برجحان كفة الألحان المتحررة والألوان المبتكرة التي لم تكن مقصورة على الناحية الدينية وقد عاد هذا الانطلاق الفكري وتحرره من القيود العلمية والدينية بالنفع الجزيل على الموسيقا وبما نلمس أثره البليغ في سعة الآفاق الفنية وما تتمتع به من الرخاء والبلهنية.

وكان من أروع النتائج التي أحدثها انطلاق الموسيقا فيما يتناول كافة نواحي الحياة أن أصبحت حتى التراتيل الدينية في حوزة أفراد الشعب وفي متناول كل الأيادي يرددها من شاء ويطرب لها خارج الكنيسة كما في داخلها كأغنية: (الرجل المسلح L'homme armée) التي ذاع صيتها واشتهر أمرها في ذلك العهد بين المؤلفين الذين عاشوا بين القرنين الخامس والسادس عشر وتعاقبوا في النسج على منوالها.

ولا بد لعهد تعددت فيه النزعات أن تجتمع المتناقضات. فقد اختلطت الالحان

---

(١) الموتيت هي الألحان التي كانت تتلى بها آيات الكتاب المقدس.

المقدسة في ذلك العهد بالألحان المتحررة(١) بشكل يسترعي نظر الاهتمام فقد ورد في الأساطير المنسوبة للقرون الوسطى أن عيد الحمير كان يقام عادة في ١٤ يونيو في كل من مدينتي بوفيه Beauvais وسانس Sens وفي يوم هـذا العيد دخل حمار الكنيسة وحضر القداس الذي كانت نصوصه مزيجاً من العامية والدينية فاستبدلت فيه الجملة اللاتينية Ite Missa بنهقات ثلاث (هي — هان) على أن هذا لا يعني أن مؤلفي القداس قد ترددوا في الابتذال الغنائي الشعبي وكل ما في الأمر أنهم إذ حلّقوا في سماء الفن وأوغلوا في التراكيب البوليفونية قامت في وجههم بعض العقبات الايقاعية فأعوزهم عنصر الكلام البدائي لا لكونه ذا قيمة في حد ذاته بل ليقوم بدوره الخاص في المجموعة لتوطيد أركانها .

* * *

وقصارى القول إن أروع الآثار البوليفونية وأبرزهـا شخصية كان يتجلى غالبـاً في ناحيتي الأغاني الدينية الموضوعـة من نوع الموتيت motets والأغاني المتحررة Profane . إذ لاقى الملحنون في هاتين الناحيتين مرتعاً خصيباً من الشعر الملائم فأبدعوا فيها صوراً شتى من الألحان الموزعة على أربعـة أو خمسة أصوات دون مرافقة آلية .

* * *

الأغنية الافرنسية :

وفي فرنسا تكونت الأغنية الافرنسية وهي ذات ثراء في ناحيتها البوليفونية العلمية . وهنا لا بد من الاشارة إلى عـدم الخلط بينها وبين الأغنية الشعبية

---

(١) الألحان المتحررة هي التي حرمتها الكنيسة وأطلقت عليها اسم بروفان Profane .

chanson populaire فهي التي حازت القبول في جميع الأنحاء الأوربية ونسج الكثيرون على منوالها في مختلف اللغات خلال القرن السادس عشر وقد تعددت ألوانها واختلفت بين هزلي مرح وحماسي صاخب مما أطلق العنان للحركة الفكرية التي نشأ عنها مقطوعات شعرية لا تعد ولا تحصى وقد تضاهي قيمتها في عصر النهضة قيمة ألحان القصر الآلية في العصر الحاضر .

* * *

وفي إيطاليا ظهرت ألحان لا تختلف إلا قليلاً عن الأغاني الافرنسية وقد أطلق عليها اسم (المادريكال (١) madrigal) ولم تكن ألمانيا في ذلك العهد ذات ثقافة مكينة في الموسيقا وفي ميادين الفن لم يظهر من عملها غير التقليد للموسيقتين الايطالية والافرنسية . وقد ظلت موسيقا الألمان على هذه الحالة من انعدام اللون والشخصية حتى بدا فجر الانقلاب (ريفورم) الذي قام به مارتين لوثر . وقد أسفر عن إثارة روح النهضة الفنيـة في نفس ذلك الشعب المتعطش للحرية وهو الذي كان يبدي نفوره من الأغاني الدينية التي فرضتها عليه الكنيسة بلغتها اللاتينية .

فما كان منه إلا أن هب يسعى السعي الحثيث ليجد له مخرجاً من هذا المأزق وقد تفتقت الأذهان إلى الكشف عن لون خاص يتغنى به باللغة الألمانية على طريقة الغناء المنفرد monodique مع مرافقة الاتفاقات الصوتية الغنائية وقد أطلق على هذا النوع اسم الكورال le style du choral وقد استبدل هذا النوع فيما بعد بالاتفاقات التي تؤديها آلة الأرغن .

---

(١) المادريغال أغنية مؤلفة من أصوات يتراوح عددها بين الثلاثة والستة ذاعت شهرتها خلال القرن السادس عشر على الأخص في انكلترا بناؤها من اللغة الشعبية وتعود نسبتها الى فئة التروبادور الريفية .

مارتين لوثير ١٤٨٧ – ١٥٤٦ :

يعتبر مارتين لوثير وهو الملقب بالمصلح الأكبر من أعظم هواة الموسيقا ولفرط شغفه واعتزازه بهذا الفن لم يكن يبخس الألحان الشعبية حقها بل كان يرفعها الى مستوى الألحان الدينية ومن كلماته المأثورة في وصف الموسيقا قوله :

« الموسيقا مؤلفة الشواعر من مؤثرات الجمال . مهذبة الأرواح ومطهرة نفوس العابدين . فن رائع على الشباب أن يرتوي من منهله العذب لكي يصبح عضواً نافعاً للأمة والوطن . أنا لا أعتبر المعلم الذي لا يحسن الغناء ولا يفقه الموسيقا معلماً بالمعنى الصحيح » .

ولقد ألف بنفسه أو ربما كلّف صديقه يوهان والتر Johann Walter بتأليف مجموعة من الأغاني الشعبية وهي التي ظهرت للوجود عام ١٥٢٤ ووزعت بين الأفراد والجماعات تحت عنوان : (كتيّب الأغاني المتحررة Geystlich Gesangk Buchleyn) .

والكورال الذي ابتدعه الألمان ضرب من الغناء الجوقي جاء مستوفياً كافة الأغراض الموسيقية التي جاء بها ملحنو الأغاني الدينية والشعبية وتتسم الطريقة البروتستانتية بطابع خاص يمتاز بانطلاقه الفكري وحرية التعبير فيه عن الشعور الشخصي . وبمثل هذه المميزات كانت تناهض الطريقة الكاثوليكية المعروفة بحيلولتها دون أي انفراد في مذاهب التفكير الأدبي أو الفني l'art imperson-nel du catholicisme وهي التي تتمثلها في ألحان پالسترينا والتي تنشق منها رائحة الحذر والتقيد بأوامر الكنيسة .

فالطريقة البروتستانتية هذه بتحررها من القيود استطاعت أن تشق لنفسها

طريقاً في الحياة وأن تعود بأفضل النتائج على الأدب والموسيقا .

الموسيقا الآلية :

لقد بدأت الموسيقا الآلية منذ فجر القرن السادس عشر تتمتع باستقلال ذاتي لم تكن تتمتع بمثله من قبل وباشرت الهرب من الدور الثانوي الذي كانت تقوم به في مرافقتها الألحان الغنائية ذلك الدور الذي تطوعت له فيما مضى بكامل قواها وإمكانياتها .

وقد سارت قدماً في طريق مرافقتها الرقص والمقطوعات السماعية المجرّدة أو (الفانتزيه(١) La Fantaisie) بالرغم مما لاقته في بادئ الأمر من الجفاء وعدم الاكتراث بسبب تجردها في التعبير عن لغات الكلام .

وقد تبوأت مكانها السابقة عندما تبدت في طلعتها البهية ومحاسنها المشرقة وهي لا تزال في مقتبل العمر وإذا بها تعتبر خطوة إنشائية وتتفوق على الأغاني المقيدة بالشعر عندما أظهرت من الابداع ما قصرت عنه الأغاني .

وكانت التأدية الآلية المحببة في طابعها الممتاز تصدر عن آلة العود Luth بالدرجة الأولى ثم تأتي بعدها الآلات ذات الملامس المتحركة Instruments à clavier .

* * *

---

(١) الفانتزيه : عبارة عن المقطوعة الموسيقية المجردة مما هو غريب عن لغة الموسيقا .

العود

يعتبر العود سلطان الآلات الموسيقية في بلاد الشرق عامة وهو من أصل مصري قديم انتقل الى أيدي العرب وهم الذين نقلوه الى اسبانيا يوم فتحهم الأندلس فاستعمله الاسبانيون والبرتغاليون والألمان والفرنسيون والطليان والانكليز . وخلال القرن الرابع عشر كانت له الأهمية العظمى في أنحاء أوروبا وفي القرن الخامس عشر كان يعتمد عليه في مرافقة الألحان الغنائية قبل البيانو وهو أشبه ما يكون بآلة القيثارة Le guitare يتكون جسمه أو صندوقه الطنيني من تجمع الرياش الخشبية ظهره محدب يشبه ظهر الماندولين ينعقد عليه أحد عشر وتراً . وظلت أوتاره محتفظة بهذا العدد حتى نهاية القرن السادس عشر حيث اقتصر فيه على خمسة أوتار فقط .

ويذكر المؤرخ هنري فارمر : أن المغنيين الغربيين الرحّل (التروبادور) كان عندهم آلات يصلحون أوتارها بواسطة السمع فقط. أما العرب عندما دخلوا البلاد الاوربية أحضروا معهم آلاتهم ذات الدساتين كالعود والطنبور . وهي التي كانت تقاس حسب أصول الأبعاد . فلا شك في أن ذلك كان له عظيم الأثر في الفن الأوربي .

* * *

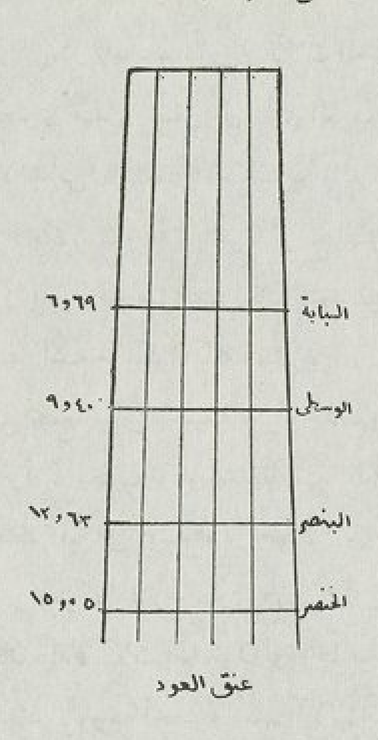
واتخذ العرب في تأدية مقاماتهم على العود طريقة خاصة فقد أطلقوا الأسماء الآتية على مطلق أوتاره الأربعة :

التسمية القديمة	:	بم	مثلث	مثنى	زير
التسمية الحالية	:	يكاه	راست	جهاركاه	عجم

ثم وضعوا كلاً من الدساتين في مكانه لتحسس المراكز الصوتية بخطوط أفقية بالنسبة للأصابع الأربعة : السبابة ، الوسطى ، البنصر ، والخنصر .

كما في الشكل الآتي وهو الأنموذج الذي وضع لديوان اسحق الموصلي :

وفي الأنساب والأبعاد التي ترتكز عليها دواوين العرب وسلالمهم الموسيقية اختلاف بين أئمتهم فلكل من إسحق الموصلي المتوفي عام ٨٥٠ والكندي المتوفي عام ٨٧٤ وابن سينا المتوفي عام ١٠٣٧ والفارابي المتوفي عام ٩٥٠ وصفي الدين المتوفي عام ١٢٩٤ ديوان يختلف مواقع دساتينه عن الآخر .



عنق العود

البيان

كان الموسيقيون منذ القرنين الثامن والتاسع يعتقدون بامكانية تحقيق فكرة الآلة ذات الملامس المتحركة clavier يكون الضرب فيها على وتر منفرد mono-corde فتهيأ لهم الكشف عن الآلة المسماة (أورغانيستروم Organistrum) ثم استحالت هذه التسمية فيما بعد وأطلق عليها أسماء مختلفة (سمفوني) و (شيفوني) و (سامبوكا) .

ولا تختلف هـذه الآلة عن الفييل Vielle إلا أن صوتها كان يصدر عن الذبذبات المولدة بتأثير الدلك والاحتكاك ولا يزيد عدد ملامسها عن الثمانية وعندما ظهر هـذا النوع في انكلترا لأول مرة أطلق عليـه اسم (الشطرنج الانكليزي Echiquiers d'Angleterre و كانت هـذه الآلة بالرغم من وفرة أوتارها ضيقة النطاق في عدد أصواتها ولذلك فقد اتخذ لها (مسند chevalet) وجعل هـذا المسند متحركاً للحصول على عدد وافر من الأصوات .

والآلة التي ظهرت في أعقاب الشطرنج هذا هي آلة (الكلافيسان clavecin) وقد حوت من الأوتار ما يساوي عدد الملامس touches .

وإلى جانب الكلافيسان كانت آلة (الكلافيكورد elavicorde) ذات الأوتار المطروقة ويتكون فيها الصوت من قرع المطرقة فوق الوتر .

هذه الآلات على اختلافها كان لها الفضل الأكبر في التمهيد لآلة البيان ذات المطرقة marteau تلك الآله التي جاءت نتيجة مباشرة للدراسات الفنية التي قام بها كل من الاستاذين (بارتولوميو كريستوفوري) ١٧١١ و (غوتفريدسيلبرمان) ١٧٥٣ .

غير أن البيان لم يأخذ شكله النهائي ويحتل مكانة آلة الكلافيسان قبل أواخر القرن الثامن عشر .

الأرغن

وكانت الأرغن الآلة المفضلة في البلاد الألمانية لقيامها بتأدية كافة الألحان المكتوبة من أجل الكلافيسان .

وفي اسبانيـا ذاعت شهرة المؤلف انطونيو دي كابزون ١٥١٠ — ١٥٦٦ ويعتبره التـاريخ من أعظم المؤلفين لآلة الأرغن والكلافيسان حتى أن

المؤرخين منحوه لقب (باخ اسبانيا) .

* * *

وقد اتبعت آلات الكلافيه هـذه سنة النمو والارتقاء والفضل في ترقيتهـا وتطورها إنما يعود للانكليز الذين انفردوا بالعناية والتأليف الخاص بها فقد ظهر منهم من اشتهر بصوغ الألحان الرائعـة أمثال (بيرد Bird) ١٥٢٨ — ١٦٢٣ و (جون بول John Bull) ١٥٨٣ — ١٦٢٥ .

طرائق العزف الآلي

كان للعزف الآلي طريقتان تختلف كل منها عن الأخرى من حيث الطـابع والأسلوب :

١ — الأسلوب الأنيق Style galant وهو ما كانت تسير عليه الألحـان الموضوعة لآلتي الكلافيسان والعود ويمتاز في طابعه عن أسلوب الأرغن المعروف بمحاكاة صوته لنبرات الصوت الغنائي وحركات الرقص الايقاعي ويفوقه بمظاهر الخفة والرقة والابداع ولذلك فقد كانت له الأفضلية في الاصطحابات .

٢ — الأسلوب القاسي Style sévère وهو ما كانت تؤدي عليه الألحـان المختصة بآلة الأرغن تلك الآلة المحاكية إلى حد ما الأصوات الغنائيـة المرتبطة بالقواعد البوليفونية .

بيد أن التمييز بين هذين الأسلوبين لم يكن دائم الاعتبار فقد يتفق للكثيرين من عازفي الأرغن في فرنسا كتابة مقطوعاتهم على الأسلوب الأنيق .

وأقدم ما عرف من طرائق العزف الأرغني كتـاب الأساس الأرغني le Fundamentum organisandi عام ١٤٥٢ لمؤلفه كونراد بومان Conrad

Paumann ۱٤۱۰ — ۱٤۷۳ يتضمن مجموعة من طرائق العزف وعوداً من التمارين الخاصة بحركة الأصابع على الملامس أضيفت اليها إشارات التحلية orne-ment مع بعض النماذج الخاصة بالألحان الموضوعة للتأدية الصوتية أو لغيرها من الآلات .

وقد اشتهر اثنان من الأعلام بين عازفي الأرغن في أواخر القرن السادس عشر وكانت لهما الأسبقية في صوغ الألحان الخاصة بهذه الآلة :

١ — كلوديو ميريلو Clodio Mirulo ۱٥۳۳ — ۱٦۰٤ ويعتبر من اعظم الشخصيات الايطالية في ذلك العصر .

٢ — جان پيترز سويلنك Jean-Pieters Sweelinck ۱٥٦۲ — ۱٦۲۱ وهو الموسيقار الهولندي وعازف الأرغن في كنيسة أمستردام ومؤلف الطريقة المثلى لعزف الأرغن في كتابه المسمى (التجاوب الأرغني la Fugue d'orgue .

الكمان

وإلى جانب آلات الكلافيه كانت الآلات القوسية آخذة في التطور متجهة نحو التكامل والازدهار فقد ظهرت الكمان Le violon لبضع سنوات خلت قبل عام ۱٥٥۰ ولغاية هذا التاريخ لم يكن قد سبقها من هذا النوع سوى آلة الفيول التي كان العزف عليها لا يتعدى المركز الأول 1r Position الخالي من التأدية الاتصالية Legato وقد اختصت الكمان هذه بالمعزوفات الراقصة وخاصة في الأعياد التي كانت تقام في قصور الأمراء والأعيان واستمرت على هذه الحال حتى عهد لوللي . وقد نالت هذا الاعتبار لنعومة صوتها بالنسبة لطابع الآلات الهوائية

الصاخب ولأن صداها أقوى من صوت الفيول ودونها حجماً . على أن الفيول بقيت إلى عهد بعيد محافظة على مكانتها المفضلة عند أهل البراعة من الفنانين .

أما عازف الكمان فلم يحتل في ذلك العهد تلك المكانة الأدبية التي سبقه اليها كل من المغني أو عازف الفيول في الأوساط الراقية كان يعتبر دوره ثانوياً بالنسبة لهؤلاء . على أنه بدأ يكسب كفايته من الربح المادي .

ولم يبق في خزائن الكتب الافرنسية وغيرها من مخلفات الموسيقا الآلية في ذلك العهد غير أثر جليل من تأليف آتينيان Attaignant منذ عام ١٥٢٩ يحتوي عدداً وافراً من المقطوعات الموضوعة للموسيقا الآلية لكبار المؤلفين أمثال كلودين و كومبرت وجانوكان وغيرهم . وجملة كتب تتضمن المعزوفات الراقصة والرباعيات الكمانية التي تعتبر نواة لموسيقا القصر musique de chambre .

الآلات الهوائية

ومن أكثر الآلات الهوائيـة تداولاً خلال القرن السادس عشر كل من البوق الجهير Le trombone والبوق القرني Le cornet المصنوع من الخشب والبوق الأجهر Le basson والنـاي المنقاري la flûte à bec والنـاي الألماني الجانبي .

ولغاية مطلع القرن السابع عشر لم تكن الجوقة الآلية (الأوركسترا) معروفة في مثل ما هي عليه اليوم من التنظيم والاحكام فقد جرت العادة أن يحشد عدد كبير من الآلات المختلفة في المهرجانات الكبرى ويصار الى عرض آلي ثلاثي أو رباعي حسب الكمية المتوفرة من الآلات المتجانسة ولم تكن لتخطر على البـال آنئذ محاولة العزف الاجماعي في الآلات المختلفة . وكل ما هنالك أن الجوقة الآلية كانت تحذو حذو الجوقة الغنائيـة (الخورس) في تطبيق أنظمتها . بحيث أن

كلاً من الجوقات الغنائية لهـا ما يماثلها من الجوقات الآلية المؤلفة من الترومبون أو من الفلوت أما التوحيد بين مختلف الآلات فكان ينظر اليه كمحمل أقرب الى الخيال وأبعد ما يكون عن التحقيق .

هذا وإن أعظم مهرجان موسيقي عرفته العصور القديمة من هـذا النوع هو الذي قام به في البندقية كل من اندريا ١٥١٠ – ١٥٨٦ وابن أخيـه جيوفاني غاربيللي ١٥٥٧ – ١٥٨٥ فمن وحي السنفونية المقدسة التي قدمت في هذا المهرجان ظهرت أولى طلائع الأوراتوريو وبوادرها التي استوحيت منها مقطوعات (آلام المسيح La passion) الرائعـة في عصر ظهر فيـــه كل من شوتز وسيباستيان باخ .

* * *

وفي ايطاليـا تكونت حركة فكرية في أواخر القرن السادس عشر أتحفت البلاد الأوربية بصبغة جديدة سواء في القواعد النظرية والهارمونية أو بعنصر الأوبرا . وبالنظر لمـا قدمته ايطاليا من الروائع والبدائع في ذلك العهد تسلمت زمام القيادة الفنية في سائر الأقطار . هذا وإن من العدل والانصاف أن لا يغمط حق المدرسة الافرنسية أو يتناسى فضلها على إيطاليا نفسها فهي التي ما برحت منذ القرن الرابع عشر تغـذي روما بالقطرات الأولى من ألبان الفن وتحمل اليهـا أروع ما أنتجته عبقرياتها .

ففي القرنين الرابع والخامس عشر لم يقم بتأدية الترتيل الكنائسي في ايطاليا سوى الجوقات المؤلفة من الموسيقيين الافرنسيين . وكذلك فان الطباعة الموسيقية التي قام بها پتروكشي Ottaviano Petrucci والتي كانت الأولى من نوعهـا في ايطاليا عام ١٥٠١ ظهرت بما ينوف عن ٥٠٠ أغنية كلها من تأليف الافرنسيين

والألمان ولم تكن في خزانة الايطاليين قبل ذلك العهد سوى مقطوعات بسيطة وهي إما من النوع المسمى فروتول Frottoles أو سترامبوت Strambottes تتألف عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات . ويكون الصوت الحاد فيها لمرافقة العود خاصة .

وفي عام ١٥٣٣ بدأ الايطاليون ينسجون على منوال البوليفونية الافرنسية في النوع الذي اختاروه لأنفسهم وهو المادريغال .

وقد اشتهر من المادريغاليين في ايطاليا أمثال :

فيرديلو	Verdelot
ويللارت	Villaërt
آركاديلت	Arcadelt
فيستا	Festa
كورتيشيا	Corteccia

والذي فاق بشهرته هؤلاء جميعاً إنما هو لوقا مارينزيو Luca Marenzio ويعتبر هؤلاء المؤلفين من زعماء النهضة الفنية في ايطاليا وأبطالها فهم العاملون على تحويل الأذواق وتوجيه الميول نحو الموسيقا التمثيلية La musique dramatique .



الفصل الرابع

الأوبرا في القرن السابع عشر

لقد فوجئ العالم حوالي سنة ١٦٠٠ بثورة عنيفة في الموسيقا ارتجت لها أركان أوروبا وازدادت نيران النهضة الفنية فيها ضراماً وكانت الأوبرا (١) القنبلة الأولى التي فجرتها الثورة المولود الجديد الذي احتل مكانته في القلوب بالسرعة الخاطفة فتضاءلت حياله قيمة الألحان البوليفونية الباقية من مخلفات القرنين الخامس والسادس عشر وتراجعت أمام سلطته صاغرة تجر وراءها ذيول الخذلان .

وبفضل العنصر التمثيلي (الدراماتي) استطاعت الأوبرا أن تحل مكان الكنيسة من الموسيقا وأن تكون فاتحة عصر جديد جاء بعد عصر النهضة .

ومما أذهل العقول في هذا العصر وحارت له الألباب تلك القوة الجارفة

---

(١) الأصل في هذه التسمية الايطالية لفظة أوفر œuvre ومعناها المؤلف Composition .

الخفيـة التي بدت معالمها في المدارس الحديثة بسرعة أعي المؤرخين تفسيرها وتعليل أسبابها .

ومما يبعث على الدهشة اختلاف الرأي في هذا التطور فالمؤرخ هوغو ريمان يعتبر الأوبرا من مظاهر الرجعية نحو الألحان الموروثة عن القرن الرابع عشر .

ويخالفه الأستاذ رومان رولان بقوله إن المسرحية الغنائية كانت قد نشأت في ايطاليا قبيل القرن السابع عشر وكانت تحمل إذ ذاك طابع المسرحيات المقدسة Sacre Rappesentazioni .

وفي عام ١٥٥٤ بدأت تذاع الألحان الريفية Pastorales التي استوحى منها أنجلو آنجنيري Angelo Ingegneri ألحانه الراعوية عام ١٥٩٨ .

ولولا الألحان الريفية هذه لفقدت المسرحيات من الوجود .

* * *

لو أمعنا النظر في ماهية التطور من أي ناحية من النواحي العلمية تبين أن النتائج الراهنة لم تتكون إلا من علل وأسباب ظاهرة أو خفية . وأن هنالك عروة توثق غرابة الماضي ببهاء الآتي . ولا بد لحقيبة الماضي أن تحمل بذوراً تتفجر بقوة الحياة وتنثرها في أرض المستقبل . وما يتساقط من الثمر فمصيره الى الزوال بعد كفاحه الخفي المرير غير أن نضال الثمرة لا يذهب هباءً إذ لا بد أن يسفر عن نتيجـة مرضية أو عن حدث خطير يهب فجـأة فينير الأفق ويظهر للوجود ما كان خافياً من قبل ... وعلى شاكلة هذه الأثمار اليانعة ظهرت الأوبرا عام ١٦٠٠ في لون جديد (genre) ولدته الألوان القديمة وبعثت فيـه الحياة وغذته بخصائصها الفنيـة فاذا به ينمو ويترعرع ثم يحيا حيـاة مستقلة في هذا الوجود .

ولا يذهبن بنا الوهم الى الاعتقاد بأن الأوبرا مما ينطبق على ذلك النوع المعروف بالتمثيل مع الغناء منذ القرون الوسطي واستمر حتى نهاية عصر النهضة. وليس بين الألوان الموسيقية القديمة كالمسرحيات المقدسة والتمثيلية السرية Mystéres أو الباستورال ما يماثل الأوبرا أو ما ينطبق على أوصافها لأن هذه الأنواع برمتها لم تخرج عن كونها من الوسائل الغنائية كالموتيت والأغنية والمادريغال.

فالأوبرا لم يظهرها الى حيز الوجود سوى الشرائط التي توفرت بكاملها وجعلتها ذات طابع خاص يميزها عن كل ما سبق من الأنواع الأخرى. ومن أهم هذه الشرائط: الناحية الآلية التي ساعدت على تصوير الحالات النفسية. والحوار وشتى المظاهر العاطفية التي قصرت الأنواع القديمة عن تأديتها موسيقياً.

وتعتبر الهارمونية من أبرز النواحي التي مهدت السبيل للأوبرا وكانت من عناصرها الفعّالة. إذ كانت الهارمونية بمعناها المعروف في عصرنا هذا مجهولة حتى أواخر القرن الخامس عشر.

ومما لا يخفى ذلك الفارق الجسيم بين الهارمونية هذه والبوليفونية القديمة التي كانت تهدف من المزج بين النغمات الميلودية المختلفة في طبقاتها الصوتية الى الحصول على انسجام صوتي consonance لا علاقة له بالاتفاقات accords في حين أن كلمة اتفاق تهدف الى معنى آخر لا صلة له بالتسلسلات النغمية. وكل ما في أمر الاتفاق الذي يدور حوله بحث الهارمونية أنه عبارة عن شخصية مستقلة لها عملها القائم بذاته وإن باستطاعته تأدية عمل المجموعة الصوتية بمفرده غير ملزم بأي اتصال مع غيره من الاتفاقات.

ولا جرم أن أساطين البوليفونية حتى أوائل القرن السادس عشر لم يكونوا قد ظفروا بأكثر من معرفة الأصوات المتلاقية في حركة الأجزاء النغمية ولم

يكن ليخطر في بالهم ما يمكن حدوثه في حال انضمام هـذه الأصوات وجعلها في نطـاق واحـد . ولم يوفق الباحثون في هذه الناحية الخطيرة للحصول على نتائج إيجابية قبل أواخر هذا القرن .

وكان للتقدم في صناعة الآلات الموسيقية وللبراعة في العزف الآلي أثره العميق في إمكانيـة التمهيد لموسيقا التمثيلية التي نحن بصددها : فالآلات المختلفة وقـد أصبحت لهـا إمكانية توزيع الأدوار فيما بينها باشرت القيام بالعمل البوليفوني على أكمل وجه ويبقى دور اللحن الأساسي ليقوم بتأديته إما المغني أو إحدى الآلات وكان العود هو الآلة المختارة في أغلب الأحيـان . وقد أدت هـذه الوسيلة الى اخضاع الآلات الاصطحابية بمجموعها لقيادة الغناء المنفرد وقد تهيأت له عناصر القوة بكاملها .

من هنا يتبين لنا كيف أن الطريقة المبتكرة هذه كانت من أهم العوامل التي تحتاج اليها الدراما وأن القواعد البوليفونية القديمة كانت حجر عثرة في طريقها . والدليل على ذلك ما قد شاهدناه في تاريخ اليونان من أنهم كانوا أول من وضع المسرحيات من نوع التراجيدية الغنائية ولاقت في عهدهم كل نجاح مع أن موسيقاهم كانت فردية الصوت (هوموفونية) ولم يكن أحـد يعتقد في ذلك العهد بامكانية الجمع بين التمثيل والغناء كما فعل اليونانيون إذ ذاك وقد حققوا بمـا لديهم من قلة في الوسائل أن يبدعوا ما شاء لهم الابداع في التغني بمـا يختلج في أنفسهم من ألم وفرح وغضب ورضى كل ذلك من غير حاجة الى المرافقـة الآليـة .

وفي هـذا ما يعني أن القرن السابع عشر استطاع أن يثبت أقدام المونودية (الغناء الفردي) وأن يجعل من البوليفونية أداة طيعة تسير في ركابه طوعاً لمشيئته وخدمة لأغراضه . فتبوأت المونودية مكانهـا في الصف الأول وبقيت

البوليفونية والهارمونية في الصف الثاني .

ومما يذكر مع التبجيل والتقدير ما صنعه المادريغاليون الطليان في أواخر القرن السادس عشر وفي مقدمتهم سيبريانو دى روري Cipriano di Rore فهم أول من استعمل الهارمونية مع تحولاتها وأضاف العنصر الكروماتي الى الألحان ثم أتى بكثير من الاتفاقات الناشزة . وكان لاستعمالهم اتفاق السابعة المسيطرة أهمية عظمى ولا تقل عنها أهمية قاعدة التدرج الهارموني (الكادانس) وهي التي اتخذتها الموسيقا الحديثة أساساً للأنظمة الصوتية La tonalité وبها ما ينص على أن كلاً من العلامات الداخلة في بناء السلم الكبير لا بد أن تكون مولدة من اتفاقين اثنين أحدهما اتفاق الدرجة الباعثة والثاني اتفاق سابعة المسيطرة .

* * *

ومن هنا نشأت فكرة النغمة المعبرة عن الأحاسيس المختلفة في أعماق النفس وعن العوامل المثيرة للعاطفة وعن جملة الألوان التي تحتاج اليها الموسيقا التصويرية.

ولم يكن التخلي عن البوليفونية القديمة مما يتيسر للعاملين في هذا الحقل فقد ألف اورازيوفيكشي Orazio vecchi ١٥٥٠ — ١٦٠٥ عدة كوميديات موسيقية على نسق المادريغال وعندما جاء دور التنفيذ بدأ اخراجها في شكل غريب من نوعه . إذ كان المدعو بالراوية Récitant هو الذي يقوم باذاعة الوقائع التي يتناولها موضوع المسرحية ويشرح تفاصيلها تصحبه جوقتان إحداهما غنائية والأخرى آلية . وبهذا تبدو شبيهة بالسنفونية الدرامائية ذات اللون المماثل لمسرحية روميو وجوليت التي نشاهد أثر العنصر الغنائي فيها بارزاً كما نلاحظ أن النصر في كافة مراحلها حليف البوليفونية فالجوقة الغنائية هي التي تقوم باظهار عاطفة كل من أشخاص الرواية والفرديه (Solo) فيها مفقودة ، حتى

إذا اتفق وجود الحوار بين شخصيتين تنقسم الجوقة إلى فريقين يقوم كل منهما بدوره في ذلك الحوار .

ففي كل من مسرحيتي (آمفي بارناسو L'amfi parnasso) و (الكوميديا هارمونيكا) وهما من تأليف أورازيوفيكشي ١٥٩٧ شاعد عيان وأنموذج حي للطريقة المتبعة في ذلك العصر . ومما لا ريب فيه أن المجمع الفني الفلورانسي Cénacle de Florence هو الذي فاز بأولية الكشف عن الدراما الموسيقية العصرية .

منشأ الأوبرا

يعزى تحقيق فكرة الأوبرا لجيوفاني باردي وهو الملقب بالكونت دي فيرنيو . فهو الذي حصلت التجارب الأولى للأوبرا بقصره في فلورانسا في أواخر القرن السادس عشر. وفي قصره هذا كانت تنعقد اللجان الفنية غايتها البحث والاستقراء للكشف عن آفاق جديدة وكان هدفها الأسمى حينما تغلغلت أبحاثها وأوغلت في أعماقها أن تتصيد عنصراً جديداً يمتاز بقوته عن التراجيدية اليونانية .

وأول من عقد له لواء النصر في هذا المضمار (فنسانزو غاليلي Vincenzo Galilei) وهو والد (غاليلي الأكبر) إذ تم له الفوز برسم الخطوط الأولى للموسيقا التمثيلية La musique représentative وقد تميزت بهذا العنوان منذ عام ١٥٨١ عندما فرغ من تأليف كتابيه : (المقارنة بين الموسيقتين القديمة والحديثة) و (الوصايا) وقام بتلحين (الكوميديا السرمدية Divine comédie) وغناها بصوته مع مرافقة الفيول .

وبالرغم من النجاح الذي لاقته هذه التجربة والاعجاب الذي نالته من قبل

أصدقاء باردي فقد أثارت حفيظة الموسيقيين الرجعيين ونقمتهم .

وكان الأستاذ اميليو دي كافاليري في غضون تلك الفترة من التاريخ وفي عهد رئاسته الحفلات الفنية في قصر الدوق (توسكانا) قد وضع مقطوعتين من نوع الباستورال : تسمى إحداهما il Satiro والأخرى La Disperazione di Fileno .

وأضاف اليها عنصراً من التجدد rinnovata في التأدية الغنائية أو الاذاعية Recitando .

ومما يدعو الى الأسف أن تفقد هذه الألحان برمتها يوم غادر كافاليري مدينة فلورنسا عام ١٥٩٩ وأقام في روما حفلة تمثيلية عام ١٦٠٠ وتوفي عام ١٦٠٢ .

وقد استأنفت السيناكل الفلورنسية تقدمها المطرد تبعاً للخطة التي رسمها كافاليري . وقام كل من (كاكشيني) و (جاكوبو پيري) على شهرتها بالتلحين بمحاولة تهدف الى وضع الأسس والقواعد الخاصة بالطريقة الحديثة هذه عملاً باشارة الكونت دي فيرنيو . على أن هذه القواعد لم تخل من معارضتها البوليفونية التي لا تأبه للكلمات ولا تعبأ بها والتي من دأبها تحطيم الشعر La ceramento della poesia وكان كل من هذين الملحنين يستقصي البحث عن نوع من الأغاني الناطقة بلغة الموسيقا .

وجدير بنا في هذا المقام أن نشير الى لمحة مما نص عليه كتاب الموسيقا الحديثة Nuove Musiche من تأليف كاكشيني حيث يقول :

« ليس الاعتماد على عناصر التحلية وحده مما يضمن حسن التأدية الغنائية واخراجها على الوجه الأكمل . فلكي يكون للغناء وقع حسن في أذن السامع أرى أن يجنح الملحن أو المغني الى تفهم المعاني ثم الى التعمق بفكرتها الكامنة

وراء الألفاظ والتحسس بها جيداً وعندها يتاح للمغني عند التأدية منحها جودة التعبير وقوة التأثير هذا ولعمري خير من التنطع بالكونتربوان والتشدق ببلاغتها المصطنعة والتي لا تتناول من النواحي الفنية إلا القشور والمظاهر الخارجية الغير مجدية ».

كما أن زميله جاكوبو پيري قدم لنا برهاناً ساطعاً على صحة هـذا الرأي في مسرحيتي (دافني Dafne) وهي من نظم أوتافيو رينو كشيني ١٥٩٧ و (أوريديس Euridice الموضوعة بمناسبة زفاف ماري دي مدسيس إلى الملك هنري الرابع ١٦٠٠ فقد صور فيها قوة التعبير الموسيقي التمثيلي أحسن تصوير ومن الكلمة التي ألقاها في تقديم مسرحيته هذه نقتطف ما يلي :

« ما أجمل أن يجيد الممثل النطق بلحن منسجم لا تصنع فيه ولا تكلف ! ».

ولكن الأعجوبة الفنية والقدرة في إظهار الأوپرا على حقيقتها لم تتمثل إلا في شخصية مونتفيردي .

* * *

كلوديو مونتفيردي Claudio Monteverdi :

لقد ولد مونتفيردي عام ١٥٦٨ في مدينـة كريمون وتوفي عـام ١٦٤٣ في البندقية . وكما وصفـه رومان رولان : كان يختلف عن پيري وكاكشيني كما يختلف كل فنان بندقي عن زميله الفلورنسي . فهو من أصحـاب الطريقة التلوينية Coloriste أمثال تيتيان وغابرييلي . وتتميز هذه الطريقة ببعدها عن التحقيق العلمي والحساب الرياضي في تركيب الاتفاقات والتآلف بين الشعر واللحن .

فهو الموسيقار الملهم الذي أبى إلا أن يسمعنا خفقان قلبه من خلال ألحانه

والذي قضى حياة تأصلت فيها روحه الفنية وظهرت بأجلى مظاهرها وتغنى بالتعبير عن سروره وآلامه قبل أن يتغنى بفرح المجتمع وأحزانه .

لقد كتب مونتفردي مقطوعته الشهيرة (أورفيئو Orfeo) عام ١٦٠٧ وهو إلى جانب سرير زوجـه التي قضت نحبها وتركته وحيداً يناجي آلامه وتناجيه . وأبان عن عينيه المخضلتين بالدمع فيما صوره من زفرات أورفي Orphée المريرة لفراق كلوديا زوجه التي فجع بها في مقطوعته (آريانا) ممـا جعل النظارة وقد بلغ عددها الستة آلاف تجهش بالبكاء .

لم يكن مونتفردي ممن ينظرون الى الموسيقـا كفن مرتبط بالقواعد العلمية والنظرية بل كان يرى فيهـا وسيلة من أعظم الوسائل التي تكشف عن حقيقة الانسان وأنهـا من أكبر العوامل على تصويره في أمانيه وآماله وقنوطه وتمرده على الدهر .

وقد تبين له أن الأوائل كانوا قاصرين بفنهم عن بلوغ هذه الناحية الابداعية وأن موسيقاهم لم تبرح حدودها الضيقة وليس في وسعها أن تصور إلا قليلاً من أمارات الحزن وعلائم الفرح ولم يكن لهـا ما تختاره من الأوزان إلا ما اتصف منها بالهدوء والاعتدال . فأضاف اليهـا عنصر الرعشة Concitato وأدخل على التأدية الغنائية لوناً طريفاً يسمى بالراوية الغنائية Récitatif mélodique ميزته عن الأغاني العادية قوة التعبير الموسيقي وقد تسامى فنه في هـذه الناحية وتجلت عبقريته الفذة .

هذا وإن ما وصف به من الجرأة والاقدام لم يسبق له مثيل وخاصة في المرافقة الآلية التي كان يضعها وفقاً لراويته هـــذه فلم يكن ما يمنعه من حشد العناصر الهارمونية البـالغة القسوة . وألحانه قلما كانت تخلو من سباعية ناقصة ومن تسمية أو خماسية زائدة .

فبمثل هذه الجرأة كان مثار الاعجاب في مختلف العصور حتى اليوم والغريب في ألحانه أن المرء ليخالها لفرط جدتها قد صيغت بالأمس القريب بالرغم من ضعف الوسائل الهارمونية في مطلع القرن السابع عشر وحرمانها من الأنظمة الصوتية tonalité التي لم يتقرر مصيرها قبل القرن الثامن عشر على أن كلاً من طريقة التلوين chromatisme والتحولات النغمية modulation كان عميق الأثر في ألحانه على ما انفردت به هذه الألحان من حرية وانطلاق .

* * *

واقد أعد مونتفردي لمرافقة مقطوعته (اورفيو) فرقة ضخمة(١) وصفها هوغو غولدشميد بأنها أول اوركسترا من نوعها ظهرت في ذلك العصر . فهي تتمتع بمظهر رائع يبهر الأنظار في حسن تنسيقه واكتمال شكله تصطف فيها الآلات إما بحسب نوعها أو بالنسبة إلى شخصية العازفين .

وكانت المأساة الموسيقية La tragédie musicale من أبرز النواحي التي اختص بها مونتفردي وقد جعلها دينية في مظهرها وإنسانية في حقيقتها .

---

(١) فقد كانت الفرقة هذه مؤلفة من ٣٦ آلة على الوجه الآتي :

نوع الآلة	عدد	نوع الآلة	عدد
كلافيسان	٢	فيول أجهر	٣
كونترباس من نوع الفيول	٢	ترومبون	٤
فيول ذات الزند	١٠	قرني	٢
هارب مزدوج	١	ترومبيت	٣
أرغن متنقل	١	فلوت صغير	١
كلان افرنسي صغير	٢	فلوت حاد	١
عود	٢	أرغن خشبي	٢

ومما يثير الدهشة والاستغراب أن المآسي التي وضعها غلوك في عصره المتأخر تشبه إلى حد بعيد مأساة مونتفردي وتماثلها حتى أن غلوك نفسه لم يكن يتصور وهو يصوغ ألحانه أن أحداً في الكون سبقه إلى اكتشافها .

وقد استطاع مونتفردي في أيامه الأخيرة أن يتحف العالم بأول نماذج الأوپرا في مسرحية (حفلة التتويج Couronnement) ١٦٤٢ وهذه المسرحية وإن كانت دون مستوى أورفيئو من حيث القوة والابداع فهي أكثر رسوخاً وأشد عمقاً في تغيراتها الشكلية الطارئة .

ولقد أثارت طريقة مونتفردي نقمة الكثيرين من النقاد بالرغم مما كان يبذل من الجهود ليطل على الشعور الانساني بطابع جديد فقد أتهمه آرتوزي Artusi بالخروج على الأنظمة الطبيعية واستبدالها بالقواعد التي تخالف ذوق الجمهور وتخديشه الآذان بصدى ألحانه الهارمونية الصاخبة .

غير أنه من ناحية أخرى كان ينال تشجيع الأكثرية الساحقة من المعاصرين المحبذين لرأيه مما جعل له مكانة جليلة القدر في سائر الانحاء الأوربية وقد انحصر الخلاف في الرأي بين فئتي المحبذين والمعارضين لطريقته في ايطاليا وحدها وكان من جراء هذا الخلاف تسرب العدوى بين سائر الطبقات الشعبية في غضون الفترة التي انقضت بين العامين ١٦٣٧ و ١٦٤٠ تأسست ثلاث صالات للجمهور في مدينة البندقية عرض فيها (٣٥٠) مسرحية من نوع الأوپرا خلال فترة ما بين سنتي ١٦٣٧ و ١٧٠٠ وفي بولونيا شيد ما ينوف عن الستين مسرحاً أهلياً تعاقب فيها تمثيل الأوپرا وقد بلغ من تهافت الجمهور على هذا النوع أن الأوپرات كانت تمثل حتى في الأقبية . وقد ألف البابا (كليمان التاسع) إحدى الأوپرات وتولى الكرادلة إخراجها . وقد أدى انتشارها السريع بين الطبقات الى بعض الأحداث الاجرامية . فاضطر البابا (اينوسان العاشر) الى الوقوف منها موقف

المقاومة الحازمة عندما ظهرت له بوادر الانهيار الأخلاقي في ايطاليا ورأى أن هذا الانهيار قد يؤدي الى اضمحلال العقائدالدينية ويقضي على السلطاتالروحية .

ويعزى تدهور المستوى الخلقي في ذلك العصر إلى أن أكثر المواضيع التي كانت تدور حولها المسرحيات لم يكن يتناول الناحية الدينية أو التربوية بل كان أكثر ما يرمي الى تمثيل حياة القصور وربات الخدور ومما يحتاج به الى عرض عام يشترك فيه الأدب الرفيع والرقص الخليع على أنغام الموسيقا الساحرة والقصائد الرائعة التي كان يتبارى في نظمها الشعراء والاخراج المسرحي وقد بلغ الغاية في الحسن والأناقة والتصوير الفني الرائع والتفنن بالأزياء والهندام مما لم يسبق له مثيل في العصور الخوالي . وقصارى القول أن الأوبرا كانت تتألف من اجتماع العبقريات البشرية بأجلى مظاهرها في جو مسرحي يعبق بالزهر وينطق بالسحر أتاح للشعب الايطالي متعة جميلة طالما كان يتوق اليها من قبل وكان هذا الجو من أقرب الوسائل الى تطوره في حياته وتدرجه إلى حياة ملؤها الملذات والمسرات .

* * *

تلك هي الثمار التي جناها الشعب الايطالي من دوحة الأوبرا الوارفة الظلال أما الثمار التي جنتها الموسيقا نفسها فهي تفوقها بمراحل . فقد تقدمت بخطوات سريعة نحو العالم الرحب وأصبحت أكثر ثراء في قوة التعبير . واتسعت آفاقها وتألقت أنوارها وتدرجت بسرعة تفوق حد الوصف من نوع السماعيات الناطقة الى الألحان المسرحية المعبرة ودبت الحياة الى الأوركسترا فأنعشت كيانها وجعلتها تسمو في تحليق مبدع وتزهو في قالب ممتع .

تعتبر مدينة فلورنسا ركن الأوبرا وحصنها الحصين منذ العهد الذي تولى

زعامتها كل من بيري و كا كشيني وقد آلت الزعامة فيما بعد إلى الأستاذ (ماركو دا غاغليانو Marco da Gagliano) ١٥٧٥ — ١٦٤٢ وهو مؤلف المقطوعة الشهيرة (دافني Dafne) التي مثلت ومسرحية اورفيثو في عام واحد. كما اشتهرت فرانسيسكا كا كشيني وهي ابنة مؤسس المدرسة الفلورانسية .

غير أن فلورنسا هجرت بعدها نوع الأوپرا وانصرفت إلى ناحية الرقص (الباليه) .

في هذه الفترة من التاريخ تولت روما رعاية هذا العنصر الجديد وقامت بقسط وافر من العمل على ترقيته .

وأول من ساهم في الانتاج الفني في روما (فيرجيليو مازوكشي Vergilio Mazzocchi ١٥٩٣ — ١٦٤٦ فقد أسس فيها مدرسة (التلحين والغناء) ثم أعقبه (دومينيكو مازوكشي) فألف عديد الأوپرات متوخياً فيها الانسجام الهارموني مع الكلمات وخلف أثراً قيماً عنوانه (الحوار الصوتي Dialoghi Sonetti ١٦٣٨ .

آل باربيريني

وقد أطلق عليهم معاصروهم لقب الأمراء باربيريني وهم من أبناء شقيق البابا أوربان الثامن . لعبوا دوراً هاماً في تمثيل الأوپرات الرومانية وإخراجها .

في عام ١٦٣١ شيدوا في قصرهم الفخم مسرحاً ضخماً يتسع لثلاث آلاف من النظارة وفي أولى الحفلات التي أقيمت في هذا المسرح عرضت مسرحية سانتو آليسيو وهي من تأليف ستيفانو لاندي كانت لها افتتاحية آلية مؤلفة من ثلاث حركات وكان موضوعها مزيجاً من التمثيلين الهزلي والجدي . وقد لاقت

نجاحاً باهراً شجع كلاً من فيرجيليو وماركو مارا زولي حيث قاما بتلحين الأوپرا المسماة Dal mal il bene من نظم كالديرون مضمونهـا نوع من التمثيل الهزلي أطلق عليه اسم أوپرا بوفّا Opera buffa وهو النوع الذي مهّد السبيل للنوع المسمى أوپرا كوميك الذي ابتدعته مدرسة ناپولي .

ومما أداه الأمراء باربيريني من الخدمات إظهار ذلك النوع المسمي(الأوپرا ذات القوة المحركة Opéra à machine وهو الذي اقتبسه الافرنسيون عنهم وأشهر من استعان به من المؤلفين هم : لوريتو فيتوري Loreto Vittori وهو من أعظم الشعراء والموسيقيين والمغنين في ذلك الجيل ومن أشهر مؤلفاته مقطوعة (غالاتيا Galatea) ١٦٣٩ .

وفي عام ١٦٤٤ توفي البـابا أوربان الثامن وخلفه اينوسان العاشر وهو من ألد الأعداء للأسرة الباربيرينية ممـا اضطرها الى النزوح عن البلاد الايطالية واللجوء الى فرنسا .

فانقطعت روما عن تمثيل دورها في تاريخ الأوپرا واستعادت البندقية نشاطها بعد أن هجرته فترة من الزمن .

وفي البندقية استطاعت الأوپرا أن تحتل مكانها بين طبقات الشعب فكان النبلاء والبورجوازيون يحتلون الشرفات ويعفى أفراد الشعب من أثمان الدخول فأصبحت الاوپرا منذ ذلك الحين رهناً للظروف المالية وبمـا أن التبعة في كل محنة يعانيها المسرح تقع على عاتق المدير فهو أكثر ما يلجأ الى خفض ما أمكن من النفقات بانتقاء أصحاب الدرجة الوسطى من العـازفين أو المغنين . وتلك هي حال الأوپرا التاريخية التي استقام أمرها في البندقية .

والذي اشتهر وتألق نجمه في هذه المدينة إنمـــا هو فرانسيسكو كافاللي ١٥٩٩ ــ ١٦٧٦ كما اشتهرت مقطوعته (زيرس Serse) مثلت حتى في قصر

اللوفر عام ١٦٦٠ ثم ألف على أثرها مقطوعة اركول Ercole وأهداها إلى باريز بمناسبة زفاف لويس الرابع عشر .

والى جانب كافالي لا بد من ذكر بعض الشخصيات الأخرى أمثال :

ليغرينزي Legrenzi ١٦٢٥ — ١٦٩٩

سيستي Cesti ١٦٢٨ — ١٦٦٩

وقـــد أضاف سيستي الى الأوپرا عنصراً غنائياً جديداً وهو المسمى : (آريا دا كاپو L'aria da capo) ويراد به اللحن الثلاثي الأوضاع وهو الذي استعمل في السوناتا الصوتية (١) .

وعندما اشتغل سيستي في البلاط القيصري في فينا ابتكر نوعاً جديداً من الأوپرا الدولية . تتجلى فيه البراعة الآلية وقد لاقى هذا النوع إعجاباً معدوم النظير في ذلك العهد .

* * *

---

(١) يجري هذا النوع بحسب المخطط الآتي :

١ – التمهيد الآلي Ritournelle وهو مطول على الأغلب ، نمطه يشبه الكونسيرتو يتولى فيه الموضوع le motif مرافقة اللحن الأصلي .

٢ – الجزء الأول من اللحن ويتألف عادة من جملة تحولت صورتها من الدرجة الأساسية في اللحن الى الدرجة المسيطرة dominante ثم تتصل بمطلع الترنيمة vocalise وتنتهي الى الخاتمة conclusion التي تعود بها الى اللحن الأصلي .

٣ – الجزء الثاني من اللحن . ويأتي من نغمة مجاورة للحن البدائي في عاطفة تختلف عن الجزء الأول .

٤ – استعادة الجزء الأول وهو ما يسمى دا كابو في نغمة متممة للجزء المذكور خالية من التحولات النغمية .

الكانتاتا

ويرجع فضل اكتشاف نوع الكانتاتا cantate الى مدينة البندقيـة وهو ضرب من الدراما الصامتة أو مسرحيات القصر scena di Camera تتولى الموسيقا فيـه التعبير عن الحالات النفسية المختلفة وقد عم استعماله كافة المدن الايطالية وقـــد اشتهر في صوغه كل من (لويجي روسي Luigi Rossi) و (كاريسيمي Carissimi) ١٦٠٩ — ١٦٧١ .

ولم تشرق شمس الأوبرا على مدرسة نابولي إلا في الزمن الأخـير أي في أواخر القرن السابع عشر فقد ألقى بذورهـا كل من فرانسيسكو پروفنسال Francesco Provenzale ١٦٠٠ — ١٧٠٤ و (ستراديللا Stradella) ١٦٤٥ — ١٦٨٢ وقد ذاعت شهرة الأخير في مسرحية كلفته حياته حيث مات قتيلاً بعد أن لعب دوراً فنياً هاماً . ولكن لواء الزعامة الفنية في نابولي لم ينعقد سوى للفنان الشهير :

سكارلاتي Alessandro Scarlatti :

ولد في مدينة تراپاني (جزيرة سيسليه) عام ١٦٥٩ وهو توسكاني الأصل سافر الى نابولي عـام ١٦٨٤ حيث عهد اليه القيام بادارة الأوبرشية الملكية ثم انتقل الى مثل هذه الوظيفة في روما وكانت الأوبرا ممنوعة بأمر قداسة البـابا فانصرف سكارلاتي الى تأليف الكانتاتا للكنيسة ولموسيقا القصر وأكثر ما كان يعرض ألحـانه في المؤتمرات الفنية المنعقدة في مجمع أركاديا المؤسس عام ١٦٩٠ حيث يلتقي فيه بأعاظم الفنانين أمثال كوريللي وباسكيني وهاندل .

وفي عام ١٧٠٨ تسلم سكارلاتي زمام الفرقة الملكية في نابولي وفي السنة التالية أصبح مديراً للمعهد الموسيقي اليسوعي للأيتام . وتوفي عام ١٧٢٥ وقد ناهز عمره السادسة والستين .

لقد قام سكارلاتي بتأليف ١٢٥ مقطوعة من نوع الأوبرا وما ينوف عن ٥٠٠ مقطوعة من نوع الكانتاتا والأوراتوريو .

لم يكن سكارلاتي شعبياً طيلة حياته حتى لقب بسكارلاتي الهائل وقد اشتهر عنه الكد المتواصل كما أنه امتاز بأسلوبه الممتع وطابعه الخاص وكل من افتتاحياته كان يتألف من ثلاث حركات : سريعة فمتوسطة فالحركة الراقصة (باليتو Bal-letto) وأكثر ما تكون الأخيرة هذه من نوع (المينويت) . ثم لا تلبث أن تشرق الأوبرا بوجهها الباسم تحمل شتى الأحاسيس الصادقة والنغمات المتناسقة في إطار جميل حوى منتهى الروعة .

لقد ترك سكارلاتي أثراً عميقاً في نفوس معاصريه وخاصة فيمن كان خلفاً له أمثال (هاس Hasse) و (هاندل Hændel) .

ومما هو جدير بالذكر أنه في أوبراه السادسة بعد المائة وعنوانها (تيكران) جعل التأدية الموسيقية من قبل فرقة مؤلفة من خماسيات وترية يرافقها ثنائي الأوبوا مع ثنائي البوق Cors وقد أقيم نظير هذه الأوركسترا وشبيهها عام ١٧٣٤ في ميلانو بادارة سامارتيني وكذلك عام ١٧٥٩ في السنفونية الأولى لهايدن ولهذا الفنان المبدع يرجع الفضل الأكبر في إبقاء مقدرات الاوبرا في يد ايطاليا حقبة من الدهر سام خلالها رجالات من أصحاب الصدارة الفنية أمثال :

كالدارا	Caldara	١٦٧٠ — ١٧٣٦
لوتي	Lotti	١٦٦٧ — ١٧٤٠

مارشيللو Marcello ١٦٨٦ — ١٧٣٩

بونونشيني Bononcini ١٦٧٢ — ١٧٦٢

* * *

وفي مطلع النصف الثاني من القرن السابع عشر ظهرت بوادر الاشعاع الفكري في نهضة الأوپرا التي انبثقت خيوطها من المدرسة النابولية بواسطة جوميللي ١٧١٤ — ١٧٧٤ الذي نشأ في هذه المدرسة وذاع صيته وملأ أرجاء أوربا فقد ألف خمساً وخمسين أوپرا وعهدت اليه إدارة الفرقة الملكية في مدينة شتوتغارت الألمانية حيث تحرمن وأقام مدة خمسة عشر عاماً وكان له عميق الأثر في الحركة الفنية. هذا وبالرغم من أن الأوپرا الايطالية كانت قد غمرت الاقطار الأوربية فان فرنسا لوحدهـا استطاعت أن تصمد لها بفضل المسرحيات ذات الطابع الخاص الذي امتازت به (١).

الأوپرا في فرنسا

كانت فرنسا قبل أن تدخلها الأوپرا قد تذوقت ألواناً واستعرضت وجوهاً من النواحي الموسيقية المختلفة واستساغت من هـــذه الألوان ما يناسبها في المهرجانات والحفلات الرائعـة التي جرت إقامتها عادة في قصور الأمراء والنبلاء أشهرهـا :

---

(١) في تلك الفترة التي نحن في صددها ظهر في فرنسا أمثال الأب مارتيني ١٧٠٠-١٧٨٤ وهو من أكابر علماء الموسيقا وأساطين التأليف الموسيقي ودورانت ١٦٨٤ - ١٧٥٥ الذي تلقى علومه في المدرسة النابولية واستطاع أن يقدم عـــدة أوبرات لكن موسيقاه احتفظت بطابعها الكنائسي .

الباليه Ballets

المساخر أو الرقص المقنع Mascarades

الأفاويه Divertissements

فلو عدنا بالذاكرة إلى عام ١٣٩٢ حيث أقيمت في قصر الملكة البيضاء (١) حفلة استعرضت فيها رقصة تنكرية عنوانها (الرجال المتوحشون mômerie des hommes sauvages) وكان كل من الراقصين قد ارتدى فيها ثوباً من الخرق المطلية بالصمغ التي ما أن أصابتها النار حتى اندلع لسان الحريق فأودى بصواب الملك شارل السادس . وقد تبوأت الباليه مكانتها الغالية في فرنسا منذ نهاية القرن السادس عشر .

وإن دلت الأوبرا التي أتى بها لوللي على شيء فانما هو ذلك الميراث الفنى للرقص القديم في فرنسا أضفت عليه عبقريته عنصراً من التجدد في الملابس والحركات التمثيلية جعله يتدرج به في مراتب الرقي والكمال .

ولا ريب فيه أن المقطوعة المسماة رقصة الملكة (الهزلية) وهي من تأليف بالتازاريني كانت قد عرضت عام ١٥٨١ بمناسبة زفاف الآنسة فوديمون الى الدوق

---

(١) لو اتصلنا بأعماق البحث عن العناصر المكونة للأوبرا لوجدنا أن القداس الكبير انما هو هيكلها الدرامائي الأصيل نظراً لتضمنه كلاً من القصة والحوار والغناء الجوقي والرقص الكهنوتي المقدس chorégraphie hieratique وقد استحال بكامله ابان القرون الوسطى الى صورة تمثيلية شاملة للطقوس الدينية ثم الى الدراما المقدسة التي كان الخورس مسرحها الاول وانتقلت منه الى صحن الكنيسة ثم الى فنائها ولما خالطت العامية لغتها اللاتينية انقلبت الى مايسمونه الأسرار les mystèrs .

كانت الاسرار في بدايتها تمثل خارج الكنيسة وعلى خشبة المسرح الحامر بالطائفين laïques تقوم الموسيقا فيها بدورها الكمالي في مستواه الذي هو أدنى من مستوى الدراما الدينية ولا تتعدى كونها من عناصر التحلية المتقطعة غير أنه كان لهـا أعظم الاثر في التمهيد للألحان الشعبية .

دي جوايبّوز وكانت في الواقع أقرب الى القصة الراقصة منها الى وصلة من الرقص إذ أن تأديتها تضمنت ما يشير إلى الأوپرا وكان الأجدر بها أن تدعى (كوميدي باليه Comédie-ballet) أو (الباليه الهزلية Ballet comique) تستهل بالافتتاحية وترافق أغانيها الحركات التمثيلية .

ولو تعمقنا في البحث عن العناصر الأساسية التي تكونت منها الأوپرا الافرنسية لألفيناها مبعثرة بين الأغاني البوليفونية التي بدأها كل من جانوكان ولاسّوس وكوستيلي تلك الأغاني التي امتازت بالانفرادية الاصطحابية Mono-die accompagnée لأن سحب الكونترپوان القديم بدأت تنقشع آنئذ لتحل الهارمونية مكانها في سماء الفن ولأن الأصوات الداخلة في تركيب الرباعيات أو الخماسيات لم تبق على قدم المساواة بالنسبة لأهميتها كما كانت في الغناء الجوقي السابق فقد أصبح الصوت الحاد (سوپرانو) عمدة في النغمة الأساسية في حين لم يبق للأصوات الأخرى من عمل سوى توطيد أركان الاتفاقات وتثبيت دعائمها .

وفي مقطوعة شهر أيار « Ce mois de May » وهي من تأليف جانوكان يسيطر العود على النغمة الأساسية ويرافقها من طبقتها الحادة فيمنح الغناء المنفرد عنصراً من القوة . وهذا يعني استخدام الفكرة البوليفونية في مصلحة الغناء الفردي .

وأول ما نشأت فكرة التضامن بين الشعر والموسيقا تضامناً روحياً كان أول من بادر الى تحقيقها جاء أنطوان دي بايبف Jean Antoine de Baïf وقد حصل على مرسوم ملكي من الملك شارل التاسع وأسس بموجبه عام ١٥٧٠ أكاديمية الموسيقا والشعر وكان يرجى من هذه المؤسسة أن تساعد على تكوين المسرحية الافرنسية غير أنها لم تنتج غير النوع المسمى موسيقا القصر الغنائية musique de chambre vocale وقد انتحى بايبف في عمله ناحية الماضي

البعيد فكان ينبوعاً فياضاً فيما أخرجه في اللغة الافرنسية على غرار الأوزان اليونانية واللاتينية. ولكن طريقته هذه لم يكتب لها النجاح ففي عام ١٥٨٤ انقطع أعضاء المجمع عن حضور الجلسات وانقطع بذلك معين ذلك النتاج الفني ومع ذلك فقد استأنف باييف نشاطه بمؤازرة فئة من نوابغ عصره محاولاً وإياهم إخراج الأوبرا باللغة الافرنسية مع إغفال التعقيدات البوليفونية التي من شأنها حصر الألفاظ وتكبيلها في قالب يتعذر فهمه على الجمهور.

وبهذا التآلف والانسجام الذي أحدثه باييف بين الكلام واللحن استطاع أن يلقي بذور النهضة المقبلة ليقطف الجيل الصاعد ثمارها اليانعة.

* * *

في مطلع القرن السابع عشر كانت العناصر المسرحية قد تجمعت في حوزة الافرنسيين وكان عليهم أن يمضوا قدماً في سبيلها لولا أن الشعب الافرنسي لفرط حبه وشغفه برقص الباليه لم يشأ أن يتذوق هذا النوع الطريف.

وقد تألق خلال النصف الأول من القرن السابع عشر نجمان اشتهر أمرهما في تأليف المقطوعات الراقصة الصوتية أحدهما بيير غيدرون Pierre Guédron ١٦٠٣ وهو الحاجب الملكي والآخر انطوان بويسيت Antoine Boesset ١٥٧٨.

وفي عهد الشاعر إزاك دي بانسيراد Isac de Benserade أصبحت الباليه فناً يتسامى به في الأدب الافرنسي.

* * *

وفي عام ١٦٥٥ عهد إلى لوللي بادارة فرقة الباليه في القصر فنذر نفسه للعمل في سبيل انعاشها وكانت الباليه منذ عام ١٦٤٠ ذات طابع خاص وهو أن تستهل

بالافتتاحية ouverture التي تبدأ بحركة بطيئة وتنتهي بحركة سريعة . وهي التي عناها الأقدمون بالافتتاحية الافرنسية L'ouverture à la française وقد درج لوللي على منوالها في مطلع أوپراته وما زالت طريقته متبعة في سائر المدن الأوربية حتى منتصف القرن الثامن عشر .

ولم يكن الجمهور الافرنسي ليكتم امتعاضه عندما يستعرض إحدى الأوپرات الافرنسية أو مقابلتها بشيء من الفتور والازدراء في حين أنه كان يتقبل ما يرد اليه من إيطاليا بشغف وتلهف . وكان الفضل الأكبر في إدخال الأوپرا الايطالية أرض فرنسا للكردينال مازاران مستشار الملك الخاص وهو الذي استطاع أن يسخر هذا النوع من الموسيقا في أغراضه السياسية وكانت له معرفة بالموسيقا غير يسيرة لأنه نشأ على يد الآباء اليسوعيين العاملين في كلية روما حتى أصبح بفضل براعته وحذقه من أقرب المقربين الى اينياس دي لويولا عام ١٩٢٢.

ففي عام ١٦٤٧ قام بعرض المسرحية (اورفيئو) للملحن الايطالي العظيم لويجي روسي Luigi Rossi ولكن بالرغم من النجاح الذي لاقته هذه المسرحية لم تستطع أن تحوّل ذوق الجمهور الافرنسي أو تثنيه عن محبة الباليه والموسيقا الراقصة .

وفي خريف عام ١٦٥٤ ساهم كل من الشاعر شارل دي بابيس وعازف الأرغن الشهير ميشيل دي لاغير Michel de la Guerre بتأليف مسرحية من نوع الباستورال عنوانها انتصار الحب le Triomphe de l'Amour .

وفي ربيع عام ١٦٥٩ قام المسيو دي لاهاي بعرض مسرحية من نوع الباستورال أيضاً في قرية إيسّي الصغيرة من كلمات الأب بيتران وتلحين كامبرت لاقت نجاحاً منقطع النظير واستعيدت ثمانية مرات متتابعة حتى ضاع أثر موسيقاها وبقيت منها الكلمات التي دلت على أنها لم تكن تعدو اللون المعروف بالتتابع الغنائي Suite de

chanson وكان المتوخى من هذه البادرة أن تتوالى الأوبرا وتتكرر حتى ترسخ أقدامها في فرنسا غير أن وفاة مازاران شلت من حركتها وهي لا تزال في المهد وظل كل من بيتران وكامبرت في عزلة تامة بعد انقطاع المورد عنها وحرمانها من حماية الكردينال المتوفي .

وفي غضون هـذه الفترة وردت نماذج حديثة من ايطاليا ففي عام ١٦٦٠ عرضت مسرحية (سيرس Serse) وهي من تلحين كافالي وكانت تأديتها في قصر اللوفر غير أنه لم يسع القائمين على إخراجها إلا إضافة بعض الرقصات اليها بادارة الموسيقار لوللي ومن ألحانه الخاصة ليستطيع الجمهور أن يستسيغها ويتقبلها . ثم أعقبها كافالي بمسرحية (هيركولا العاشقة Ercole amante) حيث أقيمت حفلتها في بهو حديقة التويلري في السابع من شباط ١٦٦٢ وقد تخللت فصولها بعض الرقصات التي لا مندوحة عن وجودها من قبل لوللي أيضاً وقد ظهر الملك لويس الرابع عشر في رقصة الشمس الأخيرة . وقد لاحظ كافالي أن الشعب الافرنسي كان يرمقه شزراً ويحوطه بنظرات الكراهيـة كمن يأبى أن يقر بأفضلية فن غريب عن بلاده .

وعلى الرغم من النفور الذي كانت تقابل به هـــذه التجارب لدى المستمع الافرنسي فقد بدأت العناصر المكوّنة للأوبرا تتهيأ وتتحضر رويداً رويداً دون أن يسعى الافرنسيون وراءها أو يلاحقوها . ويستدل على ذلك من المجمع الذي أسسه بيرّان بالاشتراك مع المركيز دي سوردياك . في هذا المجمع الباريزي بدأت الأوبرا تظهر للوجود باللغة الافرنسية وعلى الطريقة الايطالية . وفي عام ١٦٧١ صار تدشين التياترو الجديد بمسرحية (پومون Pomone) من تأليف كامبرت الذي أشرف بنفسه على إدارة فرقتها الموسيقية المؤلفة من ثلاثة عشر عازفاً واربع مغنيات وخمسة مغنين ومن خورُس مؤلف من خمسة عشر عضواً وقد فاز كامبرت

بنصر مبين في مسرحيته هذه مما حمل الموسيقار لوللي على تبديل رأيه في الأوبرا فقد بثت فيه روح الشجاعة والاقدام على تلحين الأوبرا بعد أن كان يعتقد باستحالة إفراغ اللغة الافرنسية في قالبها الغريب .

وقد ساعده على هذا العمل الفني وسانده الشاعر موليير فاستهل إنتاجه بتقديمه مسرحية واحدة من نوع الأوبرا في كل عام حيث تعرض على الجمهور مدة ثلاثة أشهر دون انقطاع ثم لا يلبث أن يستأنف عمله الشاق في همة لا تعرف الكلل وقد غمرته الرغبة في أن ينال شرف إحياء هذا اللون في ربوع بلاده كان يقضي الليالي الطوال لا يذوق فيها طعم الكرى إلا في ساعات متقطعة إلى أن عثر على ضالته المنشودة ونال بغيته منذ بدأ تلحين الأوبرات التي وضعها له الشاعر المشهور كينولت وأصبح يتقاضى منه أجراً قدره أربعة آلاف جنيه عن كل مسرحية .

ولم تبلغ قيمة كل من پيرّان وكامبرت من السمو مبلغاً يتيح لهما السيطرة على مقدرات الأوبرا الافرنسية وقد دب الشقاق بين أعضاء المجمع الموسيقي ومديريه فما كان من لوللي إلا انتهاز الفرصة لمصلحته ولم يمض قليل حتى تولى عام ١٦٧٢ إدارة الأوبرا الافرنسية وبدأ يستأثر بالسلطة المطلقة . وكان شديد الحقد على زميله كامبرت فأخذ يلاحقه بالقسوة والعنف ويرميه بسهام الضغينة الكامنة في نفسه حتى اضطره إلى ترك بلاده والنزوح الى انكلترا حيث لاقى منيته عام ١٦٧٧

« يوصف لوللي بالقصر في القامة والضمة في المظهر وبعينين صغيرتين غائرتين أحيطتا بهالة حمراء تحجب عنها النظر إلى الأشياء كما تحول دون رؤيتها لولا شعلة من الذكاء والدهاء تشع منها متورم الذقن منتفخ الأوداج فاغر الفم . تلك هي صورة لوللي في طبيعته المادية وأما في حقيقته المعنوية فهو اللؤم المجسم شيمته الغدر والتملق وأكثر ما يميل إلى السلطة والشموخ ، لا رحمة في قلبه ولا

هوادة لمن قدر له أن يقف في طريقه من الموسيقيين أو من يريد أن ينازعه السلطان ».

حياة لوللي

جان باتيست لوللي Jean-Baptiste Lully :



ولد في ٢٩ تشرين الأول عام ١٦٣٢ وكان الشفاليه دي كيز هو الذي جاء به الى باريز عام ١٦٤٣ ليقدمه الى المدموازيل مونتبانسيه التي ألحقته في خدمتها وحققت له دراسته الموسيقية الكاملة وقد برزت مواهبه وبراعته في العزف على الكمان في مباراة أجريت في فرقة الكمان الملكية عندها عهد اليه بتأسيس فرقة الكمان الصغيرة .

وقد ألف عام ١٦٥٨ الباليه المسماة (ألسيديان Alcidiane) وفي تعاقده مع موليير قام بتمثيل بعض الأدوار الهزلية في فترات الاستراحة intermède ويظهر أنه أدهش النظارة برقصه البارع في دور (المفتي Mufti) الذي قام به في رواية البورجوازي النبيل le Bourgeois gentilhomme فأسندت اليه إدارة الباليه الملكية بعد أن نال اعجاب الملك لويس الرابع عشر .

تلقى لوللي دروسه في التلحين عند ثلاثة من أمهر العازفين على الأرغن وهم (ميترو Métru) و (روبيرداي Roberday) و (جيغو Gigault) . فكانت ثقافته الموسيقية ذات صبغة افرنسية وكثيراً ما كان يجتمع إلى كبار الموسيقيين وهم يتناقشون في البحث عن الأوبرا الافرنسية فكان يميل الى الجانب القائل باستحالة تحقيق هذه الغاية بسبب النقص في اللغة الافرنسية وعدم كفايتها للانسجام الصوتي وظل منصرفاً الى عمله في تأليف (الكوميدي باليه) .

وامتازت الفرقة التي كان يديرها لوللي وانفردت بحسن التنسيق حتى اشتهر أمرها في كافة الأقطار الأوربية وعلى الأخص فيما أدخله من نظام وترتيب على العزف الآلي مما كان له أثر بليغ في تاريخ الموسيقا الآلية . وما الأوركسترا الحديثة التي ننعم بمشاهدتها والاستماع اليها في هذا العصر إلا صورة منها مطابقة لها .

وفيما حدثنا عنه لوسيرف دي لافيفيل أنه كان شديد الاهتمام بتقليده الحركات التي كان يقوم بها ممثلو القرن السابع عشر وأكثر ما كان يأتي بصورة منها في أغانيه لعلمه أن هذه الحركات مبنية على احترامها للعروض ومطابقتها الموازين الشعرية ولم يكن ليقصر عنايته على وضع العلامة المديدة للمقطع الصوتي والسريعة للحرف الساكن فحسب بل كان يعنى بالاشارة الى نقاط التوقف ومواقع السجع والقافية مما أفضى إلى ما يشبه النغمة الرتيبة monotonie في أغانيه فيخيل للمستمع أن المؤلف يعمد إلى إقحام الموسيقا في تأدية العمل التراجيدي .

هذا وإن الصور التي أتى بها لوللي في تصوير العاطفة ضعيفة في أغلب الأحيان فان صادف وجود بعض المقاطع العاطفية فقد اقتبسها من لهجة الحديث قبل أن يكون لحناً مبتكراً ينبض بالعاطفة من تلقاء نفسه ولكنه في المواقف المؤثرة تظهر ألحانه بنغمة حانية طروب . وفي ألحانه الراقصة فلا بد أن يظهر أثر

الباليه التقليدية الموروثة التي تفرض عليها لوناً يدعو إلى الضجر : فالقالب المربع أو بالأحرى ذلك المقياس الزمني الخاص بالرقص الايقاعي متأصل في ألحانه يجعلها متواترة مصطنعة كما أن الأجهر (الباص) لا يحيد عن تأديته الرتيبة (علامة لكل زمن) واللحن عنده لا يعدو مسايرته للأجهر المرقم بحيث يقفز في أبعاد شاسعة فهو وإن كان سليماً من الناحية الهارمونية فأثر الميلودية فيه ضئيل .

على أن الناحية التي برز فيها لوللي هي قوة التصوير وهي التي استغل فيها مواهبه النادرة وذكاءه المفرط فأغنيته الرقاد air du sommeil وهي من الألحان التي صاغها في مقطوعة (آرميد Armide) كانت من أروع الروائع .

ولم ينح في ألحانه الناحية التلوينية فهو لا يألو جهداً برسم الخطوط الأساسية في صوره اللحنية يكتبها للأجهر ولا يهتم بالتفصيلات الأخرى كالهارمونية والتوزيع حيث يتركها لتلاميذه يحققونها ويخرجونها على الوجه الأكمل .

ومهما تكن قيمة لوللي الفنية فقد عمل جاهداً لينقل الطريقة الفلورانسية التي سار عليها كل من پيري وكاكشيني إلى اللغة الافرنسية وذلك الأسلوب المحبب إلى الافرنسيين هذا بالاضافة الى أنه توارى عن اللون المفروض في الراوية من قبل الزعماء الايطاليين واتخذ لنفسه لوناً يخاطب فيه القلب والحواس .

وقد يجد بعض النقاد أثر البرودة في ألحان لوللي في الوقت الحاضر وليس ذلك بمستغرب ممن يستمع اليها في هذا العصر لا سيما بعد أن تناولتها أيدي التشويه وطوحت بها معاول التدمير حتى آل أمرها الى حال لم يبق فيه أثر لتلك العذوبة التي أطنب في وصفها وأشاد في ذكر محاسنها معاصروه .

ولم يترك لوللي في أوبراته مقطوعة إلا أودعها رقصات تزهو بفتنتها الرائعة . وإنا لنشاهد أثر هذه الفتنة في مقطوعتيه (كادموس Cadmus) ١٦٧٢

و (ألسيست Alceste) ١٦٧٤ المفرغتين في قالب هزلي (كوميك) .

* * *

توفي لوللي في الثاني والعشرين من شهر مارس عام ١٦٨٧ وكان قد تولى إدارة المجمع الموسيقي في باريز مدة خمسة عشر عاماً وقد أحدث تقدماً محسوساً في عالم الموسيقا في فرنسا وقدم تباعاً خلال هذه المدة من المسرحيات ما يأتي :

كادموس وهيرميون	Cadmus et Hermione	١٦٧٢
آلسيست	Alceste	١٦٧٤
تيزيه	Thésée	١٦٧٥
آتيس	Atys	١٦٧٦
إيزيس	Isis	١٦٧٧
بسيشي	Psyché	١٦٧٨
بيلليروفون	Bellérophon	١٦٧٩
پروسيرپين	Proserpine	١٦٨٠
انتصار الحب	le Triomphe de l'Amour	١٦٨١
پيرسيه	Persée	١٦٨٢
فايتون	Phaéton	١٦٨٣
آماديس دوغول	Amadis de Gaule	١٦٨٤
رولان	Roland	١٦٨٥
آرميد ورينو	Armide et Renaud	١٦٨٦
آسيس وغالاتيه	Acis et Galatée	١٦٨٧

وكثيراً من رقصات الباليه والأفاويه Divertissement .

توفي بعد أن نال كل ما يشتهيه في حياته : الظفر والشرف والثروة الطائلة فقد خلف بعد وفاته مبلغاً قدره ٨٧٠٠٠٠ ديناراً .

* * *

وقد ظهر في عصر لوللي عدة موسيقيين أشهرهم :

مارك انطوان شارپنتيه	Marc Antoine Charpentier	١٦٣٤ — ١٧٠٢
كامپرا	Campra	١٦٦٠ — ١٧٤٤
كليرامبو	Clérambault	١٦٧٦ — ١٧٤٩

بيد أن الشعب الافرنسي استمر بالرغم من هؤلاء جميعاً في نفوره واشمئزازه من الأوپرا وما برح يعتقد أن اللغة الافرنسية نفسها قاصرة عن بلوغ هذه الغاية وأن اللغة الايطالية وحدها قد استوفت كافة المؤهلات لها .

وقد ظهر عام ١٧٠٢ كتاب ألفه راغونيت Raguenet عنوانه (الموسيقتان الايطالية والفرنسية على خطين متوازيين) ولم تكد تتناوله أيدي القراء حتى خالفه بالرأي الأستاذ لوسيرف دي لا فيفييل عام ١٧٠٤ في كتاب ألفه تحت عنوان (المقارنة بين الموسيقتين الايطالية والفرنسية) تناول بالنقد اللاذع مؤلفات لوللي .

وقد ظل المجمع الموسيقي الافرنسي في عسر وضنك شديدين في ميدان الفن لا يتناول من القوت إلا النذر اليسير ممـــا جادت به عبقرية رامو في قطرات لا تسمن ولا تغني من جوع .

* * *

الأوبرا في انكلترا

وفي نفس الآونة التي كان لوللي يسعى وراء تأسيس الأوبرا الافرنسية كان هنري بورسيل Henry Purcell يقوم بدوره التأسيسي في انكلترا لتكوين الأوبرا القومية وقد بذل قصارى مجهوداته الفنية حتى تكللت مساعيه بالنجاح ولكن ثمار الظفر التي جناها لم يطل لها أمد ولم يكتب لها حظ من الحياة الهنيئة.

كان الشعب البريطاني يتحفز في ذلك العهد لنهضة موسيقية قومية فقد ساءه وجرح كبرياءه أن ينقضي ما يقرب من مائتي عام على الجزر البريطانية لم تحظ خلالها بموسيقار واحد . في القرون الوسطى كنا تعرفنا إلى جملة وجوه من علماء الانكليز وكان أعظمها شأناً كل من : دونستابل ، بيرد ، جون بول ، اورلاندو ، جيبونز وقد عملوا لخير الموسيقا وإعلاء شأن الآلات الوترية والآلات ذات الملامس المتحركة .

وكأن الظفر بمثل هؤلاء الجهابذة أثمل الشعب الانكليزي وأقعده عن متابعة السير قدماً . إلى أن أتاحت له الأيام تكوين عبقرية جديدة في شخصية هنري بورسيل وهو الذي قدم لبلاده أجل الخدمات وخلف لها أثراً فنياً لا يمحى مع الدهور .

حياته :

ولد هنري بورسيل عام ١٦٥٨ في وستمنستر (لندن) واستهل حياته الموسيقية بين أفراد الخورس في الكنيسة الملكية . وهو في الثانية والعشرين قام بتمثيل الأوبرا (ديدون واينيه Didon et Enée) فظفر على أثرها بوظيفة عازف

الأرغن في كاتدرائية وستمنستر ١٦٨٠ فانقطع عن عمله في المسرح وباشر صوغ الألحان من نوع الكانتاتا وموسيقا القصر وقـد أنتجت عبقريته اثني عشرة مقطوعة من نوع السوناتا ثم عاد بعدها الى التأليف المسرحي عام ١٦٨٦ فأتحف بلاده بأولى أوبراته القومية . ولم يأل جهداً في مواصلة عمله هذا حتى استطاع أن يقف وحده في وجه الغزو الايطالي . وفي عام ١٦٩٣ ظهرت مسرحيته العظمى (الملك آرثور le Roi Arthur) .

ومن دواعي الألم أن المنية عاجلته قبل أن يحتل مكانته اللائقـة به أو يجني ثمار عبقريته الفريدة فقد توفي عام ١٦٩٥ بعـد أن خلف لبلاده ميراثاً ممتعاً من ألحان الكنيسة غاية في العذوبة والرقة حذا فيهـا حذو هاندل خلال وجوده في انكلترا .

كانت ألحان هنري بورسيل مماثلة للطريقة الايطالية التي لم يتوار عنها طوال حياته وقـد اقتبس الشيء الكثير من ألحان كاكشيني ومونتفردي . ومن أسلوبه يتضح لنـا إيثاره الطريقة البندقية عن الطريقة الفلورانسية . وقـد يحلق أحياناً ويدنو من مستوى يكاد يضاهي بقوته ألحان باخ . وأقرب مثال على هـذا لحنه الختامي في مسرحية ديدون فقد بلغ هذا اللحن من الروعة ما لا يحتمل التصديق بأنه قديم العهد .

والتعرف إلى حقيقـة بورسيل لا يتسنى إلا بالاستماع اليه وهو يؤدي أغانيه باللغة الانكليزية دون غيرهـا فان النبرات الصوتية واللهجة الخاصة بهذه اللغـة جعلته يصل في صوغ الألحان إلى حد يعجز عنـه أشهر المعاصرين خارج البلاد الانكليزية .

* * *

الاُوبرا في ألمانيا

لقد كانت عاطفة حب التجدد مكبوتة في ألمانيا خلال القرن السابع عشر فكل من الألحان المتحررة (بروفان) والموسيقا المسرحية لم يجد له مكاناً فسيحاً في أرجاء بلادها إذ كانت هذه الخطوة التقدمية شديدة الخطورة ولأن هذه العاطفة حبست جيلاً كاملاً وسجنت بين أسوار التدين والتقشف حتى أن الأوبرا لم تدخلها إلا بصورة قسرية وأول من حاول أن ينحو هذا النحو من التلحين (هاينريك شوتز Heinrich Schütz) ١٦٢٧ حيث قام بتلحين مقطوعة (دافني) من تأليف الشاعر مارتين أوپيتز بمناسبة زفاف أميرة ساكسونيا للأمير هس دارمشتات وكان مما يبعث على الدهشة أن شوتز هذا لم يكن قد تعرف الى مونتفردي إلا بعد مرور عام على تلحين هذه المقطوعة التي فقدت وضاع أثرها من الوجود. وكانت هذه البادرة الجريئة كوميض برق ثم لاذت ألمانيا بعدها بالصمت الطويل وقد زاد في نومها إغراقاً أن ألمانيا حشرت نفسها في حرب الثلاثين فكانت الحرب وويلاتها سبباً في حرمان الأهلين من ارتياد الملاهي وفي الجمود الذي خيّم على الحركة الفنية خلال هذه المدة الطويلة . غير أنه في فترة ما بين العامين ١٦٤٩ و ١٦٥٨ كانت مونيخ توالي عرض مسرحية (فيلوتيا Philothea) وهي من نوع الكوميديا المقدسة جاءت بالتعبير الصادق عن الحب السرمدي في نفوس البشر . وفي خلال الفترة ذاتها تقاطرت على البلاد البافارية وفود اليسوعيين تحمل في جعبتها أنواع الأوبرات الايطالية .

وفي عام ١٦٥٨ قدم اليها كافالي وقام في مونيخ بعرض مسرحيته

(الاسكندر Alessandro) وقـد حصل من وراءها على أرباح طائلة من عطايا الأمراء الألمان وهباتهم السخية .

***

وفي كل من المدن الألمانية كانت تفرض الزعامة الفنية لأحد الايطاليين ففي فيينا كانت الزعامة لسيستي وفي درسدن لبونتامي Bontempi وفي بافاريا وهانوفر لستيفاني Steffani ١٦٥٠ — ١٧٣٠ وكان هـذا الأخير قد ولد في مدينة كاستل فرانكو بالقرب من البندقية . واستهل حياته الفنية وهو في سلك الرهبان ولم تمنعه وظيفته هـذه من تأليف المسرحيات ، ومن أثر النجاح الذي لاقاه في مدينتي مونيخ وهانوفر أن عهد اليه بادارة الأوبرا في مدينة هانوفر .

وفي عام ١٧١٠ اعتزل أعمـاله الموسيقية والتحق بالسلك السياسي تاركاً مديرية المسرح لزميله هاندل .

وفي مدينة هامبورغ تأسست أول دار للأوبرا عام١٦٧٨ وبوشر فيها فوراً التغني باللغة الألمانية وكانت باكورة مسرحياتها (آدم وحواء) وكان من جراء المسرحيات التي مثلت في أوبرا هامبورغ أن ثارت الأحقاد والضغائن بين فريقي المتدينين والمتحررين وبدأ التراشق بالألفـاظ واشتد النزاع بينها فكان لزاماً على دار الأوبرا هـذه أن تختار حالاً وسطاً بينهما حسماً للنزاع فبدأت بعرض بعض المسرحيات الدينية على الجمهور وبين مشاهير الموسيقيين تألق نجم ألمـاني الأصل وهو (كايزر) .

* * *

رابنهارت كايزر

Reinhard Keiser

ولد كايزر عـام ١٦٤١ وهو الذي يمثل لنا مدرسة الأوبرا في هامبورغ أحسن تمثيل . بدأ حيـاته الفنية متأثراً بموسيقا لوللي وتنظيمه الآلي وأسلوبه المبتكر فأخذ يحذو حذوه ثم انتقل بعد ذلك الى طريقة ستيفاني في الألحـان المسرحية وقد سار على طريقته فيما بعد كل من هاندل وباخ. وأشهر مؤلفات كايزر:

الحي الباقي ١٧١٠

جودوليت ١٧٢٦

وكانت هاتان المقطوعتان أعظم نتاج في ظهر في ألمانيا في ذلك العهد .

غير أن دار الأوبرا في هامبورغ ما لبثت أن أغلقت أبوابها عام ١٧٣٨ .

وفي كل من مدينتي فيينا ودرسدن بقيت المسارح كما هي تدار من قبل الملحنين الايطاليين باستثناء النذر اليسير من الفنانين الألمان أمثال :

يوهان أدولف هاس Johann Adolf Hasse ١٦٩٩ — ١٧٨٣

* * *

وقـد سارت الأوبرا في ألمانيـا سيراً متماهلاً حتى العهد الذي ظهر فيه موتسارت العجيب وهو منقذ الألمان من غزو الايطاليين .

الفَصْلُ الخَامِسُ

الأُوراتوريو و الكانتاتا

في القرن السابع عشر

في عصر واحد اجتمع كل من الأوراتوريو والأوبرا ويعتبر هذا العصر الذي جمع بينهما رأساً لتاريخ الدراما ومبدءاً لنهضة الموسيقا الناطقة .

والفرق بينهما هو أن الأوراتوريو تختص بنقل الصور والوقائع والمشاهد التمثيلية عن طريق السماع فهي للأذن دون العين .

نشأت الأوراتوريو في ايطاليا منذ نهاية القرون الوسطى تحت عنوان التمثيليات المقدسة وفي فرنسا تحت عنوان الأسرار ولم تكن تأديتها لتخلو من مرافقة الطقوس والحركات الدينية . واتفق أن فئة من المارقين (الخارجين على الكنيسة) استعملتها لأغراض غير مستحبة من هيئة الاكليروس فحكم على هذه الفئة بالتعذيب والاعدام من قبل المحكمة الاكليركية . وفي أواخر القرن السادس عشر عادت السيطرة الى الكنيسة في إيطاليا وبدأت تبسط نفوذها على المسرحيات المقدسة السماعية واحتكرتها لخدمة أغراضها الكاثوليكية كما حظرت

دخول المسرحيات ذات المشاهد العيانية الى الكنيسة .

ذلك هو أصل الأوراتوريو وأول من مهد السبيل لهذا النوع ممن عرفه التاريخ من نوابغ الموسيقيين شخصيتان :

١ — فيليبو دي نيري ٢ — آنيموكشيا

فيليبو دي نيري

Filippo de Néri

ولد في فلورنسا عام ١٥١٥ وتوفي بروما عام ١٥٩٥ .

تسلم عمله في السدة الخاصة بدير سان جيرولامو كواعظ ديني وأخذ يلقي سلسلة محاضراته في التاريخ المقدس ثم انتقل الى دير سانت ماريا وهنا بدأت حلقات دينية التفت حوله تكتسب الأهمية المرموقة مما حمل البابا غريغوار الثالث عشر عام ١٥٧٥ على إصدار أمره بتأسيس مجمع خاص بالأوراتوريو عنوانه: Congregazione dell'oratorio ولأول وهلة تبادرت لنيري فكرة الاستعانة بالموسيقا ليزيد الالقاء رونقاً وجاذبية وليجعل من المواعظ مادة محببة الى القلوب مقربة الى الأذهان فاستدعى الخبير الفني الشهير آنيموكشيا Animuccia ١٥٠٠ ؟ — ١٥٧٠ ؟ وطلب اليه أن يصوغ له جملة من الألحان سميت فيما بعد بالأغاني الروحية Laudi spirituali ضمنها بعض الآيات من الانجيل ليصار الى ترتيلها في مستهل المحاضرات .

وقد جاء پالسترينا خلفاً لأنيموكشيا واستأنف القيام بهذا العمل الفني وفي خلال هذه المدة لم تخرج الأوراتوريو عن كونها ضرباً من الشعر الغنائي (ليريك) المفرغ في قالب پوليفوني .

ولم يزل هـذا النوع آخذاً في التطور والتغير بحسب البيئة والظروف حتى استحال إلى لون خالطه عنصر التمثيل بدأه بشكل الحوار وانتهى به الى غناء منفرد في مصاحبة التمثيل .

* * *

والى جانب الأوراتوريو هـذه فقد بعثت المسرحيات المقدسة من جديد . ففي عام ١٦٠٠ وفي كنيسة سنت ماريا ظهرت المسرحية التي ألفها اميليو كافالييري وكانت صورتها أقرب الى الأوبرا الدينية منها الى الأوراتوريو لأنها فضلاً عن تعدد فصولها فقد اجتمعت فيهـا عناصر الأوبرا كالملابس والمشاهد والتزيينـات واللغة الشعبية .

كان ايميليو كافالييري من أشراف الرومانيين أصلاً ومن أكرمهم نسباً انصرف إلى الرهبنة وبلغ حبه بالآثار القديمة حد الافراط وكان شديد الانحراف والميل الى الفن اليوناني القديم . وقـد يكون أقل إلماماً بالموسيقا من پيري وكاكشيني ومونتفردي ولكنه فوق مستواهم في الناحية التمثيلية .

وبالرغم من ضآلة عدد الآلات التي تكونت منها فرقته الموسيقية ومن بساطتها المتناهيـة فان كلاً من المعنى والمغنى كان يصل إلى أذن المستمع بمنتهى الوضوح . وقد وصف لنـا هذه الناحية وأبان عن طريقته المثلى التي ألمت بأسباب النجاح وتكفلت بسلامة القصد وحسن التأدية في قوله :

« ينبغي أن لا تتسع القاعة لعدد من المستمعين يربو على الألف وأن تكون الجلسة مريحة . لأن الصوت يضيع ويتلاشى في القـاعة الفسيحة . وأما الكلمات فينبغي أن يستمع اليها الجمهور ويتفهم معانيها وإلا ضاعت الغاية وأصبحت الموسيقا وقد انفردت لوحدها مدعاة للملل » .

« ويشترط في الأوركسترا أن تكون محجوبة عن الأنظار وفي العزف الآلي أن يكثر من التحولات وفقاً للمعاني والأحاسيس المختلفة . والحركات يجب أن تساير الأغاني في معناها ومغناها . وعلى الخورس أن يكون في تأديته تابعاً للتمثيل يقف ويجلس عند كل مناسبة ويأتي من الحركات بما يتناسب مع الموضوع . والمسرحية يجب أن لا تزيد مدتها عن الساعتين وأن تتألف من ثلاثه فصول » .

هذه نسخة من كتاب ألفه تحت عنوان : Rappresentazione di Animà e di Corpo من هذه القواعد التي أدلى بها كافاليري يستدل على أنه من كبار المحترفين للتمثيل وأنه قلّ أن يجود الزمان بمثله ومن دواعي الأسف أن يعصف الدهر بمسرحياته التي وضعها فيفقد أثرها من الوجود :

وأشهر مسرحياته : المسرّات ، الزمن ، العالم ، الخطايا وغيرها .

* * *

وأما المسرحيات المقدسة القديمة العهد فهي وإن أدخلت عليها عناصر التجدد لم يكتب لها طول البقاء بخلاف الأوراتوريو (١) التي بلغت شأواً بعيداً في في مدارج الرقي الفني بفضل عدة مؤلفين صرفوا لها اهتمامهم وفي مقدمتهم كاريسيمي .

* * *

---

(١) أصل اشتقاق هذه الكلمة من أوراتوار oratoire ويراد به المنبر أو المكان الذي تلقى به المواعظ ثم أطلقت فيا بعد على المواعظ نفسها الى أن صارت النسبة فيها الى الألحان التي أضيفت اليها .

جياكومو كاريسيمي

Giacomo Carissimi

ولد كاريسيمي في مدينة مارينو عام ١٦٠٣ وعاش حتى العام ١٦٧٤ وهذا كل ما ذكرته التواريخ عن حياته .

ومهما كانت الصفحة الخاصة ببداية حياته غامضة في التاريخ فان سبل البحث والاستنتاج لتدل على أن شخصية كهذه عاشت في عصر كانت الزعامة الفنية فيه للايطاليين وفي أمة استطاعت أن تدك الحصون البوليفونية في معاقلها لا بد أن تكون ذات مكانة مرموقة في تاريخ النهضة .

ولئن بات التاريخ على جهله مبدأ حياة كاريسيمي فهو لم يأل جهداً في الكشف عن آثاره الخالدة وإظهار عبقريته الفريدة منذ عام ١٦٢٤ حينما تولى زمام رئاسة الأساقفة وانتقل بعدها الى إدارة المعهد الجرماني في روما خلفاً لفيتوريا الذي سبق إشرافه عليه منذ عام ١٥٧٧ . وكان هذا المعهد قد أسس من قبل إينياس دي لويولا خصيصاً لمقاومة الفتن الارتدادية ولصد الحركات التقدمية في ألمانيا . وكان للمعهد خورُس يتألف من عدد وافر من الطلاب القائمين على العمل إبان القرن السادس عشر إلا أن عدد الطلاب أخذ يتناقص في بداية القرن السابع عشر بسبب انتشار الموسيقا المسرحية واشتداد الرغبة بذوي الكفاءة من الموهوبين والمارسين مما جعل أكثر هؤلاء يتعاقد مع أصحاب المسارح في روما ولم يبق في حوزة كاريسيمي سوى نفر قليل لا يكفي لتأدية ألحانه . ووجد نفسه بلا عمل في المعهد الجرماني فانصرف بكليته إلى التأليف الموسيقي لكل من الكنيسة والمسرح وبهذا لم يعد من الغريب أن يبدو كل من ألحانه

الدينية والمسرحية في مظهر واحد . وتمتاز ألحان كاريسسيمي بالفردية فهي وإن لم تخل من اصطحاب فان كلاً من الأقسام الموضوعة لهذا الاصطحاب كان في صورة تتناسب مع أحد أصوات المغنين ولذلك لا يعتبر التوزيع متأصلاً في ألحانه الجوقية . وكان يختار لألحانه نماذج ثلاث : صوت منفرد وصوتين وثلاثة أصوات على أن يرافقها من الآلات الأجهر (الباص) الخاص بآلة الأرغن أو الكلافيسان بالاشتراك مع الكمان المزدوج .

* * *

لم تكن الأوراتوريو التي اصطنعها كاريسسيمي تعتبر من نوع الأوبرا المقدسة كالتي كان يصطنعها كافاليري . بل كان يميل وجه الشبه فيها نحو الكانتاتا الكنيسية (١) .

وقد أضاف اليها فيما ألفه منها عدداً وافراً من كانتاتا القصر الخالية من عناصر التحلية والملابس والرقص . وأما الحركات التمثيلية فكان يستعاض عنها بالشرح الذي يقوم به الراوية l'historicus وهذا هو الأسلوب الذي سار عليه فيما بعد كل من هاندل وباخ .

***

لم يؤلف كاريسسيمي من نوع المسرحية المقدسة سوى مقطوعة واحدة اسمها

---

(١) الكانتاتا في الأصل نوع من التأليف الموسيقي كان يمارسه ملحنو الأوبرا الطليان في أغنية فردية الصوت تتناوب عملها مع الراوية récitatif والمرافقة الآلية وأول من بدأ هذا النوع كاريسسيمي ثم حذا سكارلاتي حذوه وسميت كانتاتا القصر Cantata da camera ولما دخلت الكنيسة أطلق عليها اسم الكانتاتا الكنيسية Cantata da chiesa وفي مقابل لفظة الكانتاتا التي يراد بها المقطوعة الغنائية تأتي السوناتا ويراد بها القطعة الصوتية .

(اسحق الذبيح le Sacrifice d'Isac) وقد ضاع أثرها من الوجود .

أما الذي ألفه من نوع الكانتاتا الروحية فقد كانت له مكانته في جميع الأوساط الفنية . فهي برغم خلوها من الاخراج والتمثيل فقد استكملت عناصر القوة والعذوبة بحيث يحكم لها بالأفضلية عن ألحان كافاليري .

ومن مقطوعاته المشهورة :

قصة أيوب	٣ أصوات
قصة ايزيشياس	٤ أصوات
قصة بالتازار	٥ أصوات
قصة يفتي	٦ أصوات
قصة ابراهيم واسحق	٥ أصوات
حكم سليمان	٤ أصوات

يعتبر كاريسسيمي من أشهر الفنانين الذين أنجبتهم ايطاليا وأبرز الشخصيات التي عملت على رفعة الألحان الدينية . ويستغرب المرء كيف سرح خياله في ميدان الألحان الدينية وبقيت أوبراته في المستوى الأدنى .

لقد فاز كاريسسيمي باحترام كافة الشعوب الاوربية وبتقديرها لألحانه وكثير من رجالات هذه الشعوب من تأثر خطاه وسار على طريقته في ايطاليا وألمانيا حتى في فرنسا التي لم تكن تنظر بعين الرضا للموسيقا الايطالية .

ومما اتفق لكاريسسيمي عندما قام برحلة الى فرنسا أن اتصل به مارك انطوان شارپانتيه وأخذ عنه طريقته التي أعجب بها لويس الرابع عشر . وما زال بعض المقطوعات المقتبسة من ألحان كاريسسيمى تردده بعض الكنائس في المنطقة المتوسطة في فرنسا .

هينريك شوتز :

لم يكن من يسمو على كاريسيمي في ناحيتي الأوراتوريو والكانتاتا سوى الفنان الألماني المبدع هينريك شوتز Heinrich Schütz وهو الذي كان خلال الفترة نفسها يقوم بتلحين الكانتاتا الدينية .

ولد شوتز في ٨ تشرين الاول عام ١٥٨٥ بمدينة كوستريتز من أسرة نبيلة مترفة ولم يكد يوافيه عام ١٦٠٩ إلا وقد استكمل دراسة كل من الموسيقا الكلاسيكية والحقوق. وقد تأججت مواهبه الصوتية في الغناء وظهرت براعته عرض عليه الحاكم العسكري موريتز دي هيس كاسل تقديم غرفة يأوي اليها في البندقية ليتم دراسته الموسيقية على جيوفاني غابرييلي فتقبل شوتز هذه المنحة بكل سرور لأنها أتاحت له الفرصة لزيارة هاتيك البلاد .

وقبل أن يتعرف غابرييلي إلى ميوله بدأ يلقنه دروس الكونترپوان والموسيقا الالقائية récitatif والتوزيع الآلي . وقد عاد الى ألمانيا بعد أربع سنوات عهد اليه الحاكم موريتز القيام بعزف الأرغن في قصره ثم انتقل الى مثل وظيفته هذه في قصر جان جورج الأول حاكم مقاطعة ساكس وفي درسدن ظهر تعلقه بالطريقة التي اختصت بها الكنيسة اللوثرية وأعجب بمحاسنها وجاذبيتها وفي عام ١٦٢٥ ألف مقطوعته الأولى الكانتيون المقدس وقدمها للنشر فكان لها أثر حميد عم أرجاء ألمانيا وكانت مدعاة لجعل اسمه يجري على كل لسان مقروناً بالتعظيم والاجلال . وفي عام ١٦٢٨ سافر الى إيطاليا للمرة الثانية فاذا به يقف عن كثب أمام النجاح الذي لاقته مؤلفات مونتفردي وكان له أثر عميق في نفسه وأنشأ وهو في البندقية يؤلف سنفونياته المقدسة وقد استهلها بهذه العبارة التوجيهية :

« بما أني عدت الى البندقية التي لا أنسى ما حييت أني مدين لها بفني وأصبحت

قريباً من صحبي وأحبتي ورأيت فيها الميول وقد تحولت الى اتجاه آخر فها أنا مقدم على بذل ما في وسعي لأخرج لهم لوناً جديداً من ألحاني في قالب تصبو اليه آذانهم الحديثة ».

ومنذ تلك الساعة بدأ شوتز يتأثر خطوات مونتفردي وينسج على منواله دون أيما تفريط بالصلات الفنية التي تربط بين ألحانه الحديثة والبوليفونية القديمة.

ولما عاد الى وطنه ألمانيا استقبلته حياة حائرة حافلة بالمكاره . بدأته بالتشريد من أهوال الحروب التي أطاحت بمدينته . وحملته على الشكوى من الأيام المظلمة القاتمة . وإذا بهذه الآلام المفرطة تجتمع الى شعوره الديني المتأصل في روحه الموسيقية فتنسج له خيوط أغانيه الشجية .

وقد ظهرت هذه الأغاني لحيز الوجود بين عامي ١٦٣٦ و ١٦٣٩ في الجزئين الأول والثاني من معزوفاته الروحية Concerts spirituels وفيما بين عامي ١٦٤٧ و ١٦٥٠ في الجزئين الثاني والثالث من سنفونياته المقدسة Symphonies sacrées .

* * *

وأخيراً داهمته الشيخوخة وابتلى معها بالصمم . فكانت ألحانه في خاتمة المطاف :

آلام المسيح	للقديس يوحنا	le Passion selon saint Jean	١٦٦٤
أوراتوريو	عيد الميلاد	l'Oratorio de Noël	
آلام المسيح	للقديس متّى	le Passion selon saint Mathieu	١٦٦٦
آلام المسيح	للقديس لوقا	la Passion selon saint Luc	

كانت الألحان التي ألفها شوتز في أيامه الأخيرة تدنو من الغناء الجوقي (كورال) المزوج بالموسيقا الالقائية دون أية مرافقة آلية. ويمثل هذه الألحان

كان يقف وجهاً لوجه أمام التطورات والتيارات التي كانت تطرأ على المدرسة الايطالية وما تحمل في ثناياها من براعة آلية. وكان يدنو بين الفينة والفينة من الأسلوب القاسي كما عبّر عنه أحد واضعيه: «كان يجدّ ويسعى وراء التحدث بلغة بالستريننا».

والحقيقة التي لا ريب فيها أن شوتز كان يمهد السبيل ويشق الطريق لزميله في الغد باخ... فهو من عباقرة ذلك الجيل عميق الأثر في عاطفته النفسية وقد نال لقب الأبوة للموسيقا عن جدارة واستحقاق.

* * *

لم يقتصر التقدم في نوع الكانتاتا الكنيسية في ألمانيا على شوتز وحده بل أن عدداً لا يستهان به من الفنانين عاشوا في عصره استطاع أن يخلد ميراثاً فنياً لألمانيا. ولنذكر أشهرهم فيما يلي:

ميخائيل آلتنبرغ	Michaël Altenburg	١٥٨٤ — ١٦٤٠
يوهان شتادن	Joh· Staden	١٦٣٤ —
يوهان هيرمان شاين	J· H. Schein	١٥٨٦ — ١٦٣٠
توبياس لوتشنر	Tobias Leutschner	— —
اندرياس هامرشميد	Andreas Hammerschmidt	— —
يوهان رودلف آل	Joh. Rudolph Ahl	— ١٦٧٣
فرانتز توندر	Franz Tunder	— ١٦٦٧
هينريك باخ	Heinrich Bach	١٦١٥ — ١٦٧٢
يوهان كريستوف باخ	Joh. Christoph Bach	١٦٤٢ — ١٧٠٣

والأخير ابن هاينريخ وعم جان سيباستيان الأكبر.

ديتريش بوكستهود Dietrich Buxtéhude :

ولد هذا الموسيقار المبدع عام ١٦٣٦ في مدينة هلسنكبرغ الواقعة في ضفة نهر السوند الشرقية بالقرب من ايلزينور . كان والده عازفاً على الأرغن فنشأ الولد عازفاً على هـذه الآلة وملحناً في آن واحد . وفي عام ١٦٦٨ طلب اليه فرانس توندر الموسيقار الشهير في ذلك العصر أن يكون مساعداً له في إدارة الفرقة في الكنيسة المريمية بمدينة لوبيك . فأتاح له عمله هذا فرصة جعلته يؤلف المقطوعات العديدة من نوع الكانتاتا لتكون تأديتها في جمعية الغواة المؤسسة عام ١٦٦٠ تحت عنوان Collegium musicum وفي الحفلات الدينية التي كانت تقام تحت عنوان (الأمسيات الموسيقية Abend musik) ويتردد صداها في كافة المقاطعات الألمانية .

اتسمت ألحان بوكستيهود بطابع علمي كان يلتزم فيه جانب الحيطة والتمسك بالقواعد . ومن عادته المبالغة في الحذر على ألحانه خشية الابتذال وخوفاً من الأيدي العابثة بأوضاعها وتراكيبها . وقد ينحدر بها إلى المستوى الشعبي في بعض المناسبات فباستطاعته أن يستبدل القسوة فيها بالرقة والحنو . ويعزى تساميه في ألحانه وحذره من التردي بها الى درجات الابتذال للعصر الذي عاشه والبيئة التي أحاطت به فالرهبنة الدينية كانت العامل المسيطر على روحه وحسه .

* * *

وفي عامي ١٧٠٣ و ١٧٠٥ استقبل بوكستيهود كلاً من زميليه العظيمين هاندل وباخ . وكان قصدهما من هـذه الزيارة الاطلاع على طريقته السامية والافادة من علمه الغزير .

* * *

وإلى جانب بوكستيهود يمكننا تسمية بعض الشخصيات التي لم تخل مكانتها من الأهمية أمثال :

فريدريك وليم تساشو Friedrich Wilhelm Zachou ١٦٦٣ — ١٧١٢

يوهان كوهناو Johann Kuhnaw ١٦٦٠ — ١٧٢٢

وهو الذي كان سلفاً لسباستيان باخ في كنيسة سنت توماس بمدينة ليبزيغ .

وقصارى القول : إن الكانتاتا الكنيسية لقيت أرضها الخصاب في ألمانيا فأتت أكلها وأينعت ثمارها .



الفصل السادس

الموسيقا الآلية في القرن السابع عشر

لم تتمتع الموسيقا الآلية بكامل حريتها واستقلالها ولم يطلق سراحها من ربقة الأسر والعبودية في مرافقة الغناء قبل القرن السابع عشر الذي تفتحت فيه أزهارها وسطع في سماء الفن نورها . ولا بد أن نختص بالبحث ما آل اليه أمرها في هذا العصر ونلقي نظرة عجلى على تطورها في كل من فرنسا وإيطاليا وألمانيا .

* * *

ففي فرنسا كانت آلة الكلافيسان في مقدمة الآلات التي احتلت مكانها من اهتمام الجمهور .

وكان دو كورّوي du Caurroy أول من عنى بالتأليف لهذه الآلة فقد أخرج من المؤلفات الخاصة بالعزف عليها عام ١٦١٠ عدداً وافراً من المقطوعات على نسق الفانتزيه يتألف بعضها من أربعة أصوات وبعضها الآخر من خمسة أو ستة . فكانت طريقته صورة ناطقة للحركة المكنيّة technique في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر تميزت كتابتها بالوضوح الصوتي .

غير أن أسلوب الغناء الفردي monodique الذي ازداد طغيانه في ذلك

العصر أدي إلى الحد من نشاط الطريقة البوليفونية القديمة .

وبما أن آلة الكلافيسان بدأت تحتل مكانة العود وتزيحه عن عرشه فقد بدأ المؤلفون يتبارون في نقل تلك الصورة من البراعة العودية إلى الكلافيسان .

وقبل أن تتراجع آلة العود أمام هجمات الكلافيسان كانت طائفة من كتاب ذلك العصر تبذل ما في الوسع من جهد وطاقة وتشن الحملة إثر الحملة لوقف هذا التيار الجارف . وكان المسيو كيتار M. Quittard أصلبهم عوداً وأشدهم تفانياً في الدفاع عنه بالنسبة لكونه قد أتم دراسة العود في المدرسة الافرنسية وظهر له فيه عديد الألحان ومن وصفه العود قوله :

« العود لسان ينطق بالسحر المبين ويذيع أسرار المحبين وفي نقله الصور النفسية صادق أمين ، عميق في التعبير عن الأحاسيس المختلفة . وفي تمثيل الفرح والآلام والبطولة والأحلام » .

وكان المؤدون الافرنسيون قد ملأوا البلاد توالي راقصة زينتها عناصر التحلية والتجميل وزخرفتها الدواليب الاستهلالية Préludes في أفخر مباهجها وأندر مظاهرها .

واشهر من اشتهر من النزاعين إلى ترقية هذه الآلة كل من پينل Pinel وغوتيه Gautier وميزانجو Mesangeau وميرفيل Merville وشانسي Chancy وقد ساهم هؤلاء جميعاً في استبقاء العود وإطالة حياته لغاية عام ١٦٦٠.

وقد جاءت آلة التيورب Le théorbe وهي من أصناف العود الضخم (الأجهر الصوت) وقامت بدورها في تأدية الموافقة الغنائية عندها تدخل آلة العود في دور التصفية وتبدأ الانسحاب من الدور الذي كانت تلعبه منذ الأجيال القديمة وهو العزف المنفرد لتحل مكانها آلة الكلافيسان .

* * *

وفي مجرد النظر إلى المؤلفات الأولى الموضوعة لآلة الكلافيسان لا بد أن يلاحظ أن هنالك أثر للارتباك واضحاً في ضعف الاتزان الايقاعي والخلل الطارئ على الأوضاع والمراكز الصوتية .

على أن هذه المساوئ مهما كان أمرها قلما تخلو منها بداية أي تطور يقع في إحدى النواحي المعرضة للتبديل والتغيير فما المؤلفون لهذه الآلة سوى دهاقنة العود فلا جناح عليهم إذا بدرت منهم بعض الأخطاء وهم في فترة انتقالية بين قديم وحديث وبين آلتين اختلف فيهما كل من طابع الصوت وأسلوب التأدية .

* * *

واستهلت مدرسة الكلافيسان الحديثة حياتها في أزمة عصيبة ذرت قرنها على أثر المناقشات الحادة والمهاترات الصاخبة بينها وبين أنصار العود في مطلع القرن السابع عشر ثم انجلت المعركة السافرة بين الطرفين عن مهادنة قصيرة الأمد على أثر اعتراف أنصار الكلافيسان بأن آلتهم الجديدة لا تزال قاصرة عن تأدية الكثير من النواحي التلوينية التي تجيدها آلة العود .

وفي عام ١٦٢٩ كتب ميرسان مقالاً امتدح فيه براعة اندريه شامبيون دي شامبونيير ، وهو الذي ورث البراعة في عزف الأرغن عن أبيه وجده حتى ارتقى الى رتبة عازف الأرغن الأول في بلاط لويس الرابع عشر . وقد أعقب شامبونيير كثير ممن حذا حذوه واتبع طريقته . وكان أول من اقتدى به كوپوران ورامو في فرنسا والذي أخذها عنه بصورة غير مباشرة جان سيباستيان باخ .

* * *

فرانسوا كوبوران François Couperin :

إن أشهر من اشتهر بالعزف على الكلافيسان في القرن السابع عشر أربعة من آل كوبوران ، ثلاثة منهم إخوة أشقة :

لويس ١٦٢٦ — ١٦٦١

فرانسوا ١٦٣٢ — ١٧٠١

شارل ١٦٣٨ — ١٦٧٩

والرابع إنما هو ابن الأخير وأشهرهم جميعاً فرانسوا الملقب بكوبوران الأكبر ١٦٦٨ — ١٧٣٣ .



كان لأسرة كوبوران مقامها الأوحد في فرنسا وقد بلغت من علو المنزلة في الموسيقا ما بلغته أسرة باخ في ألمانيا . فقد استطاعت أن تزود فرنسا وتتحفها بما تحتاج اليه من الموسيقيين المدربين خلال قرنين كاملين وباستثناء كوبوران الأكبر كان قد اشتهر منهم سبعة يعدوا من أعلام الموسيقا المشهود لهم ببراعة العزف على الأرغن في سنت جيرفي منذ عام ١٦٥٥ لغاية عام ١٨٢٦ .

وبالرغم من الدراسة المعتزلة التي كان يحوطها أقطاب هذه الأسرة بالكتمان الشديد فان شخصياتهم كانت من ألمع الشخصيات .

لقد قام فرانسوا كوبوران (الأكبر) بتأليف كتب أربعة :

مقطوعات للكلافيسان
Pièces deClavecin ١٧١٣ — ١٧٣٠

طريقة العزف على الكلافيسان
L'art de toucher le Clavecin ١٧١٧

الأذواق المتآلفة
Pes Goûts réumès ١٧٢٤

الدروس في كشف الظلمات
les Leçons des Ténèbres

ومن أروع مقطوعاته وأمتعها :

Le Bavolet flottant

Sœur Monique

le Moucheron

les Barricades mystérieuses

les Vieux galants et les Trésorières surannées

وقد لعبت عبقرية كوبوران دوراً هاماً في تاريخ الموسيقا إذ مهدت السبيل الى الكلاسيكية الموسيقية قبل أن تظهر عبقرية هايدن ، موتسارت ، بتهوفن الوجود . وهنالك ثمة قرابة روحية واضحة بينه وبين هؤلاء تمثلها وشائج الفن واللغة . فهو أول من نطق بالأسلوب الذي أتى به باخ بعد نصف قرن . وله أسلوب امتاز بالبساطة والوضوح واتسم بطابع نقي كان أثره بارزاً في موسيقا أواخر القرن الثامن عشر . وفاز على من تقدمه بالهارمونية وحسن التعبير وضبط الأشكال الايقاعية .

وقصارى القول إنه كان ابناً لعصره باراً بوطنه بلغ فنه منزلة رفيعة لم يكن ليجاريه فيها أحد من معاصريه وليس من يباريه في عذوبة ألحانه وحنوها إلا شخصية واحدة جاءت بعده وهي شخصية موتسارت .

ويعتز الافرنسيون ويفاخرون بشخصية كوبوران اعترافاً بجميل أياديه

البيضاء في توثيق العلائق بين الموسيقتين الافرنسيتين قديمها وحديثها حتى قيل في وصفه أن يمناه كانت تصافح كلاً من سلفيه كوستيللي وجاننو كان بينما يسراه كانت تمتد الى مصافحة كل من خلفيه لافوريه وديبوسّي .

وإلى جانب آلة الكلافيسان كانت مدرسة أخرى في فرنسا تمد أروقتها وتبسط ظلالها لتقوم بدورها في إقامة صرح لآلة الأرغن . وكان النهوض بهذه الآلة أيضاً يعتمد على سواعد أساطين الكلافيسان أنفسهم . لأن البراعة في العزف على إحداهما كفيلة بالعزف على الأخرى . غير أن هذه المدرسة اقتطعت الجانب الأسهل من الكلافيسان وحوّلته إلى آلة الأرغن .

وقد اشتهر من هؤلاء (جان تيتيلوز Jean Titelouze) وقد ولد فيمدينة سنت أومير عام ١٥٦٤ وكان المؤسس الأول لمدرسة الأرغن في فرنسا . ثم جاء بعده كل من : (اندريه ريزون André Raison) وجاك بويفن Iacques Boyvin) و (لويس مارشان Luis Marchand) ١٦٦٩ — ١٧٣٢ وقد ساهموا جميعاً في هذه النهضة وجدير بين هؤلاء ذكر كل من (نيقولاس دي غريني Nicolas de Grigny) ١٦٧١ — ١٧٠٣ وهو الذي لم يبق من أثر له سوى كتابه المسمى (الحالات الخاصة Cas exceptionnel) .

* * *

ولم يختلف مصير آلتي الفيول والفلوت عن مصير العود في فرنسا خلال القرن السابع عشر إذ لم يبق لهما من عمل سوى مضاعفة الصوت الحاد لآلة الكلافيسان بينما الآلات النحاسية حافظت على خطوطها الأمامية في البلاط الملكي وفي الأعياد الرسمية . فكانت الفرقة المعروفة بموسيقا الاسطبل الملوكي تستخدم في العرض العسكري والحفلات الراقصة وتتألف من الأصناف الأربعة الآتية :

ترومبيت	وعددها	١٢
فيفره وتامبور	»	٨
أوبوا كبير	»	١٢
أوبوا صغير	»	٤ — ٦

واستمرت الفرقة على هذا التركيب حتى ظهر نوع جديد وهو المسمى بفرقة الأربع والعشرين كمانا ابتكره دي روي du Roy وعندها أصبحت المرافقة في حفلات الباليه من خصائص الموسيقا الوترية .

ايطاليا :

وفي إيطاليا كان المقام الأول لآلة الكمان . وبفضل التعديلات التي أدخلت على هذه الآلة والعناية الفائقة بالتأليف لها لاح في الأفق نوع جديد مبتكر في عالم الموسيقا وهو نوع السوناتا Sonata .

كانت لفظة سوناتا في بادئ أمرها مرادفة لكلمة كانتاتا ثم جرى إطلاقها فيما بعد للتعبير عن الكانتاتا في حالة تأديتها آلياً . وبقيت الكانتاتا للمعنى المراد به حالة تأديتها غنائياً .

ولم تكن السوناتا الايطالية المنشأ تعدو في مبدأ الأمر كونها عبارة عن مقطوعة كنيسية حررت بلغة الأرغن أو بلغة بعض الآلات المختلفة مع المرافقة الأرغنية فكان يطلق عليها اسم (سوناتا الكنيسة La sonata da Chiesa) .

ومن البديهي أن تتكون السوناتا الشعبية إلى جانب سوناتا الكنيسة ويطلق عليها (سوناتا القصر La sonata da camera) والمراد بالقصر في هذه التسمية

هو أن الأمراء والحكام في ذلك العصر تذوقوا هذا النوع من الموسيقا واختاروه متعة يستمتعون به في قصورهم دون غيرهم من طبقـات الشعب . ومنذ ذلك العهد لم يبق أي اختلاف في المظهر والقالب بين النوعين .

ترجع السوناتا بتاريخها إلى القرن السادس عشر حيث كانت تفرغ في قالبها القديم المسمى (التوالي La suite) أو (التتابع Partita) .

ويتألف التوالي من رقصات متوالية مختلفة . كان يطلق عليه اسم (السوناتا الراقصة Sonata da ballo والرقص فيها على أنواع : (الرقصة الألمانية L'al-lemande) نشأت في ألمانيـــا وهي رباعية الزمن عادة و (السَّرَبَنْد Sara-bande) اسبانية الأصل ثلاثية الزمن و (الجيغ La gigue) الانكليزية المنشأ .

تخضع هذه الرقصات لنظام خاص ويتحتم في سيرها إجراء التنقل فيها من سريع الى بطيء . فتكون مراحلها الأربع على هذا النسق :

بطيء — سريع — بطيء — سريع

ولما صار التوالي إلى حالة لا علاقة له بالرقص انقلبت تسميته وتحولت إلى (سوناتا) واستمر ضبطه الايقاعي ملازماً له حتى اليوم .

ومن الشرائط المقررة في تأليف السوناتا أن يكون اللحن فيهـا على تناظر مزدوج تنتقل النغمة في أول مراحلها من الباعثة tonique الى المسيطرة domi-nante بحركة هارمونية ثم تعود بالحركة نفسها في النهاية من المسيطرة الى الباعثة.

فالألحان المفرغة في قالب السوناتا لا تحتوي أكثر من موضوع thème واحد وهو الذي ينمو وتتسع رقعته بمقدار ما يصيبه من الاضافات التي هي عبارة إما عن التقليد imtation أو التحويل النغمي مما يؤدي الى التخمين أن مقطوعة السوناتا بكاملها صيغت من لحن واحد لعدم شذوذها عن هذه القاعدة في لحنها

وشدة خضوعها للنظام المتبع في إيقاعاتها . وإنا لنشعر مما لاحظناه في حالة السوناتا الراهنة أنها لا تخلو من احتمال وقوعها في ورطة النغم الرتيب monotonie .

* * *

الكمان :

كانت الكمان هي الآلة المفضلة عند ملحني السوناتا في إيطاليا .

وهي التي انحدرت من أسرة الفيول العريقة النسب وتعرضت لشتى العمليات والتطورات التي قامت بها منذ بداية القرن السادس عشر أسر العوّادين الثلاث :

آماتي	Amati	١٥٢٠ — ١٦١١
غارنيري	Guarneri	١٦٥٠ — ١٧٥٥
ستراديفاري	Stradivari	١٦٤٤ — ١٧٤٢

هؤلاء هم أساطين الصناعة الكمانية . استطاعوا بما أوتوا من مواهب فنية وحذق ومهارة ودقة في صناعتهم اليدوية خلال القرن السابع عشر إيصال هذه الآلة إلى ذروة مجدها في بداية القرن الثامن عشر .

وقد التزم ملحنو الطليان طريقة مستحدثة بسبب تفضيلهم الكمان على غيرها من الآلات وهي حملهم السوناتا على اصطحاب ثلاثي يتألف من ثنائي الكمان ومن الأجهر (باص) المتواصل وقد أسندوا للكمان الأول الدور الذي كان يقوم به المغنون الفرادى على خشبة المسرح .

وبهذا أنجزوا عملية نقل التأثيرات العميقة التي كانت تحدثها الأوبرا الى السوناتا فاذا بها تنقلب إلى صورة محببة الى النفوس حلوة المذاق تبث العواطف المكنونة حتى أن الألمان أخذوا بجمال هذا النوع وافتتنوا به فبدأوا ينتهجون

هذا السبيل البديع ويستخدمونه وسيلة للتعبير .

وقد اشتهر في عمل هذا النوع من السوناتا كل من (بياجيو ماريني Biagio Marini) ١٥٩٥ — ١٦٦٠ وهو الذي ألف أول سوناتا للكمان المنفرد (اوبوس ١) عنوانها (الأحزان الموسيقية Affetti musicali) ١٦١٧ .

و (فيتالي Vitali) ١٦٤٤ — ١٦٩٢ وهو واضع الحجر الأساسي لموسيقا القصر الايطالية ومن تأليفه أنواع السوناتا للثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي والسداسي من الآلات الوترية .

كما اشتهر أيضاً توريللي Torelli وقد توفي عام ١٧٠٨ في مدينة آنسباخ وهو أول من وضع الكونسيرتو في القالب الثلاثي type ternaire المعروف شكله : الليغرو — آداجيو - الليغرو

* * *

آركانجيلو كوريللي Arcangelo Corelli ١٦٥٣ — ١٧١٣ :

وهو الذي تقلد زعامة المؤلفين للكمان . قام بتأليف نحو من ثمانية وأربعين سوناتا ثلاثية فيما بين العامين ١٦٨٣ — ١٦٩٤ أعقبها باثنتي عشرة منها ثنائية عام ١٧٠٠ ثم باثنتي عشرة مقطوعة من نوع الكونسيرتو لثنائي الكمان مع الكمان الجهير (فيولونسيل) ويعتبر كوريللي الواضع الأخير للسوناتا القديمة .

فيفالدي Vivaldi ١٦٧٨ — ١٧٤٣ :

ألف كثيراً من نوع الكونسرتو للكمان المنفرد والمزدوج فأكثر ثم تحولت فيما بعد للأرغن أو للبيان الرباعي من قبل جان سيباستيان باخ .

جيمينياني Geminiani ١٦٨٠ — ١٧٦٢ :

فرانسيسكو ماريا فيراتشيني Francesco Maria Veracini :

١٦٨٥ — ١٧٥٠

وينسب لهما الفضل الأكبر في إذاعة الكمان في انكلترا والرفع من شأنها إلى قمة الشرف بين الآلات .

تارتيني Tartini ١٦٩٢ — ١٧٧٠ :

بالاضافة إلى كونه عالماً نظرياً فقد أماط الستار عن الأصوات المحصلة les sons résultants واشتهر بالبراعة في العزف الآلي وبوفرة مؤلفاته في السوناتا . ومقطوعته زغردة الشيطان Trille du diable أكبر شاهد على عبقريته الفريدة .

لوكاتيللي Locatelli ١٦٩٣ — ١٧٦٤ :

ساهم في وضع الكثير من الطرق المكنية للكمان .

* * *

وإلى جانب المؤلفين للكمان في ايطاليا فقد اشتهر عدد من أساطين الكلافيسان خلال القرن السابع عشر حتى مطلع القرن الثامن عشر أجدرهم بالذكر :

فريسكوبالدي Frescobaldi ١٥٨٣ — ١٦٤٤ :

وهو الذي نسخ عنه باخ مجموعة من أشهر المؤلفات .

برناردي پاسكيني Bernardi Pasquini ١٦٣٧ — ١٧١٠ :

قام بتأليف عشر أوپرات وعدة مقطوعات من نوع الأوراتوريو .

* * *

دومينيكو سكارلاتي Domenico Scarlatti ١٦٨٥ — ١٧٥٧ :

وهو ابن الموسيقار الشهير اسكندر سكارلاتي المعروف بتأسيسه مدرسة الأوبرا في نابولي ظهر إبداعه في المقطوعات الخاصة بآلة الكلافيسان كما اشتهر بعذوبة ألحانه ورقتها . وتعتبر هذه المقطوعات ركناً من أركان الموسيقا الآلية .

ومما يثير الدهشة ذلك المزيج العجيب الذي ألفه سكارلاتي من عناصر مختلفة . فقد ضمّنه كلاً من سوناتا الكنيسة وسوناتا القصر وأحاطها باطار جمع فيه بين عناصر التحلية والمكنية الافرنسية الخفيفة المزاج . وقد زوّد السوناتا بروح من عنده استمرت حتى العهد الذي ظهر فيه كل من هايدن وفيليب عمانوئيل باخ . وكأنه كان يرمي إلى التوسع في آفاق السوناتا وتحريرها من القيود .

كان يؤلف من الألحان أعذبها رنة وأكثرها فتنة في قالب لم تكن البوليفونية لتشوه من محاسنه وعمل البوليفونية فيها متواصل مستديم . ولكل من السوناتات التي وضعها مظهر جديد ولو خالف فيه المظاهر القديمة فعوضاً عن انتهاجه خطة السلف في إفراغها بقالب ثنائي بدأ إخراجها على التناظر الثلاثي Symétrie ternaire واستبدل العودة الى الموضوع thème في الاستعادة الأولى الى خلق موضوع آخر يختلف عن الأول .

وقصاراه أنه كان سابقاً لأوانه في كثير من الألحان التي وضعها فقد انتهج السبيل إلى الفنون التي جاء بها كل من باخ وهاندل . ولو أتيح له أن ينساق مثلهم بعيداً عن الدائرة التي رسمها لنفسه وأن يأتي بالجديد المبتكر في الموسيقا الآلية لما كان له ند يجاريه في ذلك العهد . وسيتضح لنا عما قريب أن الألمان عرفوا كيف يفيدون من التجارب والمحاولات التي قام بها كبار الموسيقيين في كل من البلدين فرنسا وإيطاليا .

ألمانيا :

لم تكن الموسيقا الألمانية شيئاً يذكر طيلة القرن السابع عشر إذ لم يتوفر لها من الوسائل غير ما تستورده من ألوان الفن الايطالي والافرنسي .

وأول من بادر إلى تمثيل البلاد الألمانية في حقل السوناتا هو فرانتز فون بيبر Franz von Biber ١٦٤٤ — ١٧٠٤ .

نشأ في مدينة ورتمبرغ البوهيمية ، وهو الذي ألف السوناتا للكمان المجرد من المرافقة الباصية وغيرها من الاصطحابات الآلية . مما يدل على رسالته التبشيرية بعهد باخ الكبير .

وامتازت مدرسة الكمان الألمانية بأسلوب فريد من نوعه وهو الضرب على وترين أو على كامل أوتارها في آن واحد وقد جاء هذا النوع الطريف دليلاً على استطاعة الكمان الخارقة وقدرتها الفائقة في تأدية العمل البوليفوني .

* * *

ولكن الناحية التي وجّه اليها الألمان بالغ الاهتمام ناحية التلحين لآلتي الكلافيسان والأرغن فقد كانوا بهاتين الآلتين أشد منهم عناية بآلة الكمان .

وقد اشتهر بهذه الناحية عندهم :

يوهان فروبرجر	Joh. Froberger	١٦٠٠ — ١٦٦٧
يوهان كاسبار كيرل	Joh. Kaspar Kerl	١٦٢٨ — ١٦٩٣
جورج موفّات	Georg Muffat	١٦٣٥ — ١٧٠٤

وقد استطاع الأخير أن يوفق بين أساليب العزف الثلاث الايطالية والفرنسية والألمانية .

ديتريش بوكسفيهود ١٦٣٧ — ١٧٠٧ :

وهو عازف الأرغن في مدينة لوبك وقد سبق الكلام عنه في سياق بحثنا عن الكانتاتا .

يوهان باشلبل Joh. Pachelbel ١٦٥٣ — ١٧٠٦ :

ولد في نورنبرغ كان نائباً لعازف الأرغن في كنيسة سنت اتيان بمدينة فيينا وقد امتاز بطلاوة ألحانه وانعتاقها من القيود .

وقد يتسامى البعض من ألحانه الخاصة بالكورال الى مستوى ألحان باخ في أغوارها العميقة .

يوهان كوهناو Joh. Kuhnau ١٦٦٠ — ١٧٢٢ :

وهو السلف المباشر لجان سيباستيان باخ في آلة الأرغن وفي تأدية الألحان الغنائية من نوع الكانتور Kantor في كنيسة سنت توماس بمدينة ليبزيغ. اشتهر بمقطوعات عديدة من نوع سوناتا القصر موضوعة لعدة أصوات يصار الى تأديتها على آلة الكلافيسان بأسلوبه القصصي الذي اقتبسه من النماذج الايطالية الموضوعة للكمان ذلك الأسلوب الذي اتخذه باخ نموذجاً في ألحان الكانتاتا .

يتبين لنا أسلوبه هذا واضحاً في المجموعة التي ألفها تحت عنوان :

« الألحان التصويرية لبعض القصص التوراتية في ٦ سوناتات للتأدية على البيان » ١٧٠٠ .

« Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs sonaten auf dem Klavier zu spilen » .

تقص علينا هذه الألحان خبر الحرب التي قامت بين داود النبي والغوليان وتصور لنا أسطورة شفاء شائول من مرضه على يد النبي داوود بفضل الموسيقا .

وهكذا كانت المواضيع الدينية هي السائدة المفضلة في ألمانيا تتخذ من الموسيقا وسيلة للتفاهم مع أفراد الشعب .

* * *

وفي هامبورغ اشتهر يوهان ماتهيزون Joh. Mattheson ١٦٨١— ١٧٦٤ وهو من كبار مؤلفي السوناتا للكلافيسان . وقد ألف مجموعتين لمقطوعات مختلفة عام ١٧١٣ وأهداها لكل موهوب يحسن تأديتها على الوجه الأكمل .

وكان لماتهيزون أسلوب مبتكر فقد خلع على السوناتا لوناً تفصح الأنامل فيه على البيان بما تكنه الأرواح . وتنطق به بلغة القلوب .

جورج فيليب تيليمان Georg. Philipp Telemann ١٦٨١—١٦٦٧ :

وهو من كبار المؤلفين في شتى النواحي الفنية . والمؤسس لجمعية الغناء والموسيقا في مدينة ليبزغ والقائد لفرقة آيزناخ الموسيقية . كان يتقرب الى الطريقة الافرنسية في سماعياته الفانتزية للكلافيسان وقد غصت ألحانه بالمصطلحات الخاصة بالحركة أمثال : (بحنو tendrement) ، (ببشاشه gracieuse-ment) الخ . وله من المؤلفات : (٤٠ أوبرا) ، (١٢ كانتاتا) ، (٤٤ آلام) (١٠ أوراتوريو) وغير ذلك .

* * *

وها نحن في خاتمة المطاف وقد بدأت طلائع القرن الثامن عشر وبوادره تلوح في أفق الموسيقا الألمانية نراها وقد أفاقت من غفوتها وثابت الى رشدها بعد أمد طويل عاشته على هامش الموسيقتين الايطالية والافرنسية وهبت تسابق الريح في عالم التقدم الفني لترد الأمانة الى أهلها وتزودهم بكل حديث مبتكر تجود به القرائح الألمانية .



الفصل السابع

جان سيباستيان باخ وهاندل

لم يظهر على مسرح ألمانيا حتى بداية القرن الثامن عشر من هو أهل لتمثيل عظمتها الفنية سواء في الناحية الدينية والمسرحية أو من هو خليق بمرتبة عظماء الأقطار الأخرى في أوربا أمثال لوللي في فرنسا أو بالسترينا في ايطاليا . إلا منذ ذلك التاريخ الذي ظهر فيه كل من هاندل وباخ ذلك اليوم الذى تسنمت فيه ألمانيا عرشها الفني الرفيع وتبوأت مكانتها السامية .

غير أن الايطاليين المعاصرين كانوا يأبون الاقرار بقيمتها الفنية مظهرين عدم الاكتراث بتلك النهضة الحديثة التي لاح بارقها في ألمانيا وكان الاعتقاد السائد عند الايطاليين منذ أجيال عديدة أن شعب (التيديسكو) (١) محروم من المؤهلات الفنية والمواهب التقدمية بعيد عن تذوق الحضارة التي امتاز بها

---

(١) كان الايطاليون يلقبون الألمان بشعب التيديسكو Tedesco ويريدون به الفجري أو البربري .

العنصر اللاتيني . وما زال بهم هذا الاعتقاد راسخاً حتى العهد الذي ظهر فيه موتسارت الذي استطاع وحده أن يبيد أثر الريبة في نفوسهم .

* * *

ذهب كل من باخ وهاندل مذهبه وانتحى ناحيته الخاصة فقد امتاز باخ بألحانه الدينية وحلّق في سماءها إلى أبعد حدود التحليق وانتهج هاندل سبيل الأوبرا وتعمق في أغوارها حتى غدا بها فريداً دون منازع ولا منافس .

جان سيباستيان باخ Jean-Sébastien Bach :



قدمت أسرة باخ عدداً لا يستهان به من الموسيقيين خلال مائتين من السنين . بدأت حياتها الموسيقية منذ أن بدأ الخباز وايت باخ إقامته في پرسبرغ في أواخر القرن السادس عشر . وكانت له معرفة بالموسيقا . وقدجاء فيما حدثنا عنه جان سيباستيان أنه عندما كان يخلد الى الراحة في طاحونه يتناول قيثارته ويعزف عليها على صدى الرَّحَيَيْن المتحركين فكان يجد لذته في ذلك الانسجام المؤلف من صوتي الطاحون والقيثارة بالرغم من عدم استقامة الوزن الايقاعي في عزفه . تلك كانت البداية الموسيقية لهذه الأسرة العظيمة .

وأما انتقال وايت باخ إلى مدينة آرنشتات مسقط رأس عشيرته فمن المحتمل

صدق الرواية القائلة إنه نزح إلى هذه المدينة عام ١٥٩٧ طلباً للهدوء وفراراً من الظلم حيث بدأ يمارس صناعة الآلات الوترية . وبهذا بيان لأسباب الغواية الموسيقية التي نشأ عليها أحفاده وأفراد أسرته .

وأشهر من اشتهر من هذه الأسرة قبل جان سيباستيان عمه جان كريستوف Jean christoph ١٦٤٢ — ١٧٠٣ لمزاولته عزف الأرغن في مدينـة آيزناخ منذ عام ١٦٦٥ .

وكان من عادة هذه الأسرة أن يجتمع أفرادها مرة في كل عام ويلتئم جمعها في حفلة يسود فيها الوئام وتتوثق فيها الروابط العائلية بفضل الألحان الغنائية والآلية التي يشترك الجميع في تأديتها نساء ورجالاً وأطفالاً وأكثر ما تكون هذه الألحان من وضع أفراد هذه الأسرة .

* * *



ولد جان سيباستيان في ٣١ أيار ١٦٨٥ وتولى والده جان امبرواز تلقينه المبادئ الموسيقية وتدريبه على عزف الكمان غير أنه في العاشرة من عمره أصبح يتيم الأبوين وتسلم جان كريستوف زمـام تربيته وتنشئته الموسيقية بينما كان يتلقى ثقافته العلمية في مدرسة أوردورف وما كـانت مواهبه الموسيقية النادرة لتخفى على أحد ممن يحيط به من أقرانه . وممـا روى

أن أخاه جان كريستوف أبى أن يضع تحت تصرفه كتاباً ثميناً يتضمن مجموعة من المقطوعات لآلة الكلافيسان وهي من تأليف فروبرجر ، كيرل ، پاشيلبل وكان رده بتهكم وازدراء فما كان من الطفل وقد زاد تعلقه بهذا الكتاب إلا أن بادر إلى سرقته ومباشرة نسخه في الليالي المقمرة حيث يتظاهر في النوم عندما يأوي أخوه الى فراشه . وقد رافقته عادة نسخ المقطوعات الموسيقية شطراً من حياته لأنها كانت تدر عليه بعض الموارد .

وقد أورثته عنايته الفائقة بنسخه ألحان كبار الموسيقيين فائدة جلى وقدمت له أفضل النتائج التي كانت عوناً له في مجال الدراسة . ولشدة احترامه ذوي المعرفة الفنية أصبحت تطأطأ له الرؤوس .

* * *

وما يكاد يتجاوز مرحلة الطفولة حتى يوطد نفسه على القيام بعمل يضمن له العيش حراً مستقلاً فيبدأ بالتخلي عن وصاية أخيه عام ١٧٠٠ ملتحقاً بمدرسة سان ميشيل في مدينة لونيبرغ كأحد أفراد الترتيل في الجوقة الغنائية وقد خولته إدارة المدرسة حق التصرف بآلة الأرغن وجعلت في متناول يده مكتبتها العامرة بالمؤلفات الموسيقية النادرة . وفي العطل المدرسية كان يرتاد مدينة هامبورغ ليستمع إلى رينكن أعظم عازف على الأرغن في ذلك العصر . وفي الوقت ذاته كان يحضر المؤتمرات الفنية المنعقدة في قصر سيل حيث يصار إلى تأدية المقطوعات الموسيقية الافرنسية من تلحين كوپوران .

* * *

وفي عام ١٧٠٣ غادر جان سيباستيان مدرسته في لونيبرغ وانضم الى الفرقة الخاصة بجان آرنيست أمير مقاطعة وايمار كعازف للكمان حيث قضى أربعة أشهر

عاد على أثرها الى بلدته آرنشتات وعهد اليه فيها بوظيفة عازف الأرغن . وعلى الرغم من حداثة سنه في ذلك الحين فقد كثر المعجبون به من المستمعين ، وبدأ يتقاضى راتباً قدره ٢٧٥ فرنكاً ولم يكن هذا المبغ بالقدر الزهيد بالنسبة لذلك العصر وأخذ يقضي أويقات فراغه بالتلحين . عندها ظهرت ألحانه الأولى .

وفي عام ١٧٠٥ حصل على إجازة شهر واحد قضاه في مدينة لوبك ليستمع الى الموسيقار بوكستيهود وبما أن مدة غيابه امتدت الى أربعة أشهر صار فصله عن العمل . وفي عام ١٧٠٧ حصل على عمل جديد في مدينة ميلهوزن وفي تلك الفترة استطاع أن يذيع المقطوعات التي ألفها من نوع الكانتاتا بمناسبة الانتخابات البلدية وقد ذاعت شهرته لأول مرة . ثم انتقل عام ١٧٠٨ الى وظيفة عازف الأرغن في قصر حاكم وايمار مع المساهمة بعزف الكمان بين أعضاء الفرقة واستمرت حالته هذه تسع سنوات درس خلالها الموسيقا النظرية على أكابر المؤلفين الايطاليين وانصرف بنوع خاص لدراسة ألحان فيفالدي وألف مقطوعات عديدة لآلة الأرغن .

وفي عام ١٧١٤ عهدت اليه قيادة الفرقة وحصل فيها على رتبة كونسير مايستر فكان يدير هذه الفرقة العازفة بالكمان الأولى . وقد سافر خلال هذا العام الى مدينتي ليبزيغ ودرسدن حيث اكتملت براعته في عزف الكمان . واتفق أثناء إقامته في درسدن وجود لويس مارشان عازف الأرغن الافرنسي وكانت شهرته قد ذاعت في الآفاق وقد جرت بينهما مباراة في العزف أدت الى انتصاره وهزيمة مارشان ومغادرته البلاد الألمانية الى غير رجعة وكان قد سطع نجمه ردحاً من الزمن في البلاط الملوكي .

وفي عام ١٧١٧ عرضت عليه إدارة الفرقة الملوكية في وايمار فلم يقبل غير أنه وافق على العمل ذاته في قصر الأمير آنهالت كوتن وهو الذي كان بدوره

عازفاً على الكلافيسان وهنا أتيح له التفرغ لصوغ الجزء الأكبر من ألحان القصر. واستطاع أن يصدر الجزء الأول من كتاب (الكلافيسان المعدّل tempéré) عام ١٧٢٢ ولم ينته من عمل الجزء الثاني من هذا الكتاب قبل العام ١٧٤٠ .

وشعر بمسيس الحاجة الى الحصول على آلة الأرغن وأن يكون لديه جوقة غنائية ليسمو بألحانه ويحلق بها في سماء الخلود. وكان يجمع الى تقواه وشدة ورعه زهداً في مظاهر الترف فغادر قصر كيتن والتحق بوظيفة كانتور Cantor عام ١٧٢٣ في معهد سنت توماس بمدينة ليبزيغ خلفاً للأستاذ يوهان كوهناو فكان له في هذه الوظيفة ما أراد من إبداع في ألحان الكانتاتا حيث قضى بقية حياته في هذه المدينة .

وفي هذه المرحلة من حياته ابتسمت له الأيام وبلغ دخله السنوي ٧٠٠ تالر باستثناء المبالغ الاضافية التي كانت تتوارد اليه من نواحٍ مختلفة . ولكنه في سبيل هذه الأرباح كان ينوء تحت أعباء مثقلة من الأعمال المضنية . ويحتمل تصلف مدير المعهد وصعوبة الانقياد لأوامره المشددة . مع فرض الاستجابة لرغبات العمدة في تلك المدينة . ويلاقي أشد الويلات في تعليم أبناء الطبقة الارستقراطية من الطلاب الخارجين على الأنظمة المدرسية أضف الى ذلك اشتغاله لأربع كنائس في آن واحد . وكان عدد الأعضاء في كل من أجواقه الغنائية لا يربو على الستة عشر منشداً كما أن عدد كل من فرقه الآلية كان يتراوح بين ١٨ الى ٢٠ عازفاً . ولشدة ورعه كان يلقى جموع المتاعب والمصاعب بقلب ملؤه الايمان بل كان يجد لذته الفكرية في هذه المدينة التي كان ينعم فيها بأجواء عائلية ويلتف حوله الفنانون المقبلون نحوه من كل حدب وصوب للاستمتاع بفضله وغزير علمه .

فهو كعازف للأرغن كانت قد عمت شهرته وملأت أرجاء البلاد الألمانية

قاطبـة . إلا أنه في السنوات الثلاث الأخيرة ذاق الآلام المبرحة لفقدان بصره بصورة تدريجية . وكان السبب ما سبق التنويه عنه بأنه كان قد أجهد عينيه منذ الطفولة في نسخ كتـاب شقيقه على ضوء القمر الضئيل فعاش مكفوف البصر في عامه الأخير .

* * *

قيل إنه سافر مرة الى العاصمة برلين وكانت الفرقة القيصرية تتأهب لتأدية بعض المقطوعات الموسيقية وكان القيصر فريدريك الثـاني يشترك في العزف مع بقية الأعضاء بآلة الفلوت. وعندما ترامى اليه خبر وصول باخ أوعز للفرقة بالتوقف عن العزف قائلاً : قفوا أيها السادة إن شيخنا باخ هاهنا der alte Bach ist da وطلب اليه وهو بملابس السفر أن يسمع الحاضرين لحناً تجاوبياً . وتلبية لأمر القيصر جلس باخ الى الأرغن وبحركة آلية رشيقة من أنامله بدأ يوقع لحناً مهيباً متماهلاً يتألق فيـه السحر والفتنة . سرعان ما وجد طريقه الى قلوب المستمعين بما أبداه من قوة خارقة ومهارة فائقة .

وقد شهد له بالبراعة وأقر بتفوقه حتى أشد النـاس معارضة لأسلوبه وفنه . وقد جاء فيما كتبه الأستاذ شايبي Scheibe وهو أحد خصومه قوله :

« لم أر في حياتي أعظم منه عازفاً على الأرغن والكلافيسان وإن عقلي ليحار في رشاقة أنامله وكيفية التواءها في تأدية الأصوات المتباعدة في أشد المقطوعات صعوبة دون أية خطيئة ودون أن يتحرك عضو من أعضائه . فلا ريب أنه من خوارق الطبيعة » .

وبالرغم من وطيد الشهرة التي حظي بها باخ بين ظهراني معاصريه فان ألسنة النقد لم توفره ولم تنقطع عن تجريحه وإيلامه بالحكم الجائر على ألحانه إذ يستطرد

الكاتب شابي حديثه عنه قائلاً :

« وإن ألحان باخ لينقصها من جمال التركيب النغمي بقدر ما يعتورها من شدة التعقيد » .

وما هي إلا عشية أو ضحاها بعد وفاته حتى عادت الموسيقا الايطالية سيرتها الأولى في غزو البلاد الألمانية واكتساحها بأوپراتها ومسرحياتها التمثيلية . وأعرض الجمهور عن ألحانه لعدم تفهمه لها وبلغ من كسادها في الأسواق أن ولده عمانوئيل باخ وقد بذل مجهوداً كبيراً في طبع ألحانه لم يتسن له تصريف أكثر من ثلاثين نسخة وما تبقى منها اضطر إلى بيع ورقه بالميزان .

وانقضت فترة وفاته عام ١٧٥٠ دون أن تحدث لها ضجة بين الناس وفي أمد قصير تنوسيت أخباره وتلاشت أصداء ألحانه ثم انقضى خمسون عاماً وأقبل الحين الذي صادف فيه مرور موتسارت من مدينة ليبزيغ عام ١٧٨٩ صادفته الدعوة لحضور حفلة دينية في معهد سنت توماس حيث استمع فيها الى ألحان باخ التي أدهشته بعذوبتها فهتف قائلاً :

ــ ها أنا ذا أعثر على شيء جديد وأتلقى علماً جديداً .

وقد أيقظت كلمة موتسارت هذه رغبة الجمهور في ألحان الكانتاتا التي اصطنعها باخ وخلدها للأجيال الصاعدة . ودبت المروءة والغيرة وأصابت أهدافها في كل من مندلسون وشومان وبدأ كل منهما يبث دعايته بين جمهور المعاصرين للأخذ بطريقة باخ وتفهمها على حقيقتها وفي عام ١٨٥٠ تألفت جمعية باخ Bachgesellschaft وهي التي تولت بدورها طبع ألحانه ونشرها بين الناس عامة.

يعتبر باخ من جذور أسرة كريمة المحتد بورجوازية الأصل . وكان قد اقترن في مدينة ميلهوزن بقريبة له تدعى ماريا باربارا باخ وقد حزن لفقدها عام ١٧٢٠ في مدينة كيتن، ثم عاد فاقترن عام ١٧٢١ بفتاة تدعى آنا ماجدالينافو لكن

إذ كانت تؤدي دور السوپرانو في جوقته الغنائية وقد ألف من أجلها مجموعة من الألحان تعزف على البيان عنوانها :

Clavier-Buchlein vor Anna Magdalena Bachin

وقد رزق من زوجيه الاثنين عشرون طفلاً تسع بنات واحدى عشر طفلاً لم يخل بعضهم من البراعة الموسيقية (١) .

وكان الورع والتدين من أبرز صفاته وما كان ليستلهم في ألحانه سوي روحه التقية النشيطة ولم يكن له في صوغه الكانتاتا أي مطمع مادي إلا أنه وحي يمليه عليه قلبه العامر بالايمان المتأصل في نفسه . يميل إلى حياة هادئة ويحب البساطة ويحترم الناس على اختلاف مراتبهم ولم تكن عبقريته لتولد فيه الزهو أو الكبرياء . يشغل أويقات فراغه بدراسة ألحان من سبقه ومن عاصره من المؤلفين ويأسف للظروف التي لم تجمع بينه وبين الموسيقار هاندل ولشد ما كان معجباً بألحانه مؤمناً بعبقريته .

لم يكن يستهدف العمل من أجل وطنه ألمانيا أو يفكر بوضع ألحانه للأجيال المقبلة فقد كانت غايته المنشودة أن يقدم للكنيسة التي أسماها مدينته الصغرى كل ما وهبه الله من عبقرية فنية . وكان من عادته أن يهيء خلال الأسبوع مقطوعة جديدة يصار إلى تأديتها في الأحد المقبل مع إعادة النظر في المقطوعة السابقة . وأما المقطوعات القديمة فكان دأبه حفظها في الكراريس دون أن يفكر في طبعها أو نشرها بين الناس .

---

(١) ولهلم فريدمان ١٦١٠ - ١٧٨٤ وهو الولد البكر . عاش حياة قلقة كانت خاتمتها أليمة خلف بعض المؤلفات القيمة .

كارل فليب عمانوئل ١٧١٤-١٧٨٨ ولده الثاني وهو الذي أوجد السوناتا الكلاسيكية ،

يوهان كريستيان ١٧٣٧-١٧٨٢ أصغر أولاده سناً حصل على الشهرة في ايطاليا ثم في انكلترا كملحن للأوبرا .

ألحانه الآلية :

تشتمل ألحانه الآلية على مجموعة من المعزوفات التي وضعها لآلتي الأرغن والكلافيسان وللسوناتا والكونسيرتو الموضوعة للآلات المختلفة .

ففي ألحانه الخاصة بالأرغن تتميز مقطوعات الكورال Choral والتجاوب Fugue أما الكورال التي وضعها فهي وإن كانت بادية النقص في مظاهر الزينة ووسائل التحلية فقد جعلها ترجماناً صادقاً للأخيلة الروحية وقوة تعمل عملها في القلوب المؤمنة . حتى أنه بلغ من الابداع في الكورال التي وضعها تحت عنوان: (إن كل شيء زائل في هذه الحياة) ! مبلغاً يشعر المرء به وكأنه في عالم ليس فيه إلا الرهبة والخشوع والمغفرة والدموع .

وإنا لنشاهد فيما قدمه باخ لعالم الموسيقا طريقة جديدة استحدثها في التجاوب الأرغني La fugue d'orgue تتجلى فيما أودع ألحانه من تقاليد imitations وترديدات canons فكانت طريقته هذه نبراساً يهتدى به في العزف الآلي على آلتي الأرغن والكلافيسان .

وفي ألحانه الخاصة بالكلافيسان نماذج رائعة يحتاج اليها كل عازف قديماً كان أو حديثاً كما أن كتابه المسمى (الكلافيسان المعدّل Clavecin bien tempéré) يتضمن ما يحتاجه الغواة من العناصر الدرامائية والألحان التي لا مثيل لها في قوة التعبير . وقد أدت تجاربه في العزف على هذه الآلة الى إدراج قواعد جديدة وتطورات عديدة كان لها كبير الأثر حتى اليوم أهمها :

١ — جواز استعمال كل من الخنصر والابهام في التأدية على الكلافيسان بعد أن كانا بلا عمل عند الأقدمين .

٢ — تنبيه العازفين وإرشادهم الى أفضلية الوضع المنحني للأصابع بدلاً من

الوضع المستوي الذي درج عليه الأوائل .

وإليك نموذج يمثل الطريقة القديمة لترقيم الأصابع على الكلافيسان في تأدية سلم دو الكبير :

دو	سي	لا	سول	فا	مي	ري	دو	
٤	٣	٤	٣	٤	٣	٤	٣	اليد اليمنى
٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢	اليد اليسرى

ويستدل على جهل الأقدمين فيما يتعلق بتحريك أصابع اليد كافة ما جاء في إحدى الرسائل التي تبحث عن هذا الصدد يقول المؤلف :

« وما عساك صانع بالابهام ؟ وأنت لا تستطيع تركه في الهواء . إذاً فما عليك إلا أن تتركه مستنداً إلى خشبة الكلافيه . ذلك خير له من أن يبقى خاملاً طالما أن بامكانه احتمال ثقل اليد » .

وقد استطاع باخ أن يضيف إلى ما ذكر من اكتشافاته ما يدعى بالعزف الاتصالي le jeu lié والأصابع المتناوبة doigté de substitution .

ولم يقصر ألحانه على مقام واحد إذ كان أول من حاول الكتابة على المقامات المتنوعة ولمثل هذا القصد طفق يصلّح أوتار آلة الكلافيسان ويعدّلها بصورة تضمن له وحدة المسافات الصوتية في مختلف النغمات ومع كونه لم يتوصل أخيراً الى مقام أصواته في منتهى السلامة والصحة لكن الخلل فيها لا يكاد يبدو للعيان ومن ذلك العهد بدأ يطلق على هذا النوع من التعديل (التعديل المتساوي tempérament égal) وهو المعنى المقصود من جملة الكلافيسان المعدّل التي اتخذها باخ عنواناً لكتابه القيم وقد أورد فيه ما أورد من الاستهلاليات والتجاوبيات المكونة من نغمتي الماجور والمينور .

السوناتا :

تختلف السوناتا الباخية للكمان والكلافيسان عن الطريقة الايطالية التي تقدم وصفها بأنها عبارة عن لحن وضع للكمان المنفرد ترافقه آلة الكلافيسان بالأجهر الرقيم Basse chiffrée بخلاف السوناتا الباخية فهي خلو من النصوص الكمانية أو الكلافيسانية تقوم على تحقيق عمل الآلتين في آن واحد . فما هي إلا لون فريد من نوعه بعيد كل البعد عن طريقة الأوبرا الايطالية والأسلوب الفخم Style galant عند الانكليز أو الافرنسيين شديد الانحراف نحو الأسلوب القاسي Style sévère في مراعاته القواعد البوليفونية .

أما الكونسيرتو فهو النوع الذي عرض فيه طائفة من الآلات المختلفة فقد ألف منه لثنائي الكلافيسان وثلاثيه ورباعيه يرافقه رباعي مؤلف من الكمان والفلوت والأوبوا والترومبيت ، أو من الكمان والفلوت المزدوجين ، أو ثلاثي مؤلف من الكمان والآلتو والفيولونسيل مع الأجهر وغير ذلك. وأشهر ما قدمه باخ من هذا النوع وأروعه مقطوعة آلام المسيح فقد اشترك في تأديتها ثلاث جوقات الخورس مع الفرقتين الآليتين باضافة الأرغن المزدوج .

وقد بلغت عبقرية باخ قمة المجد والفخار وتجلى سمو ألحانه في الكانتاتا حيث يبين أثر إحساسه العميق بارزاً في تحولاته النغمية وقد ألف من نوع الكانتاتا الدينية ما ينوف عن ٢٥٠ مقطوعة جاءت في خمسة مجلدات وقد اختصت كل منها بعيد من الأعياد السنوية لم يبق منها في حوزة الخلف سوى مائة وتسعون مقطوعة.

* * *

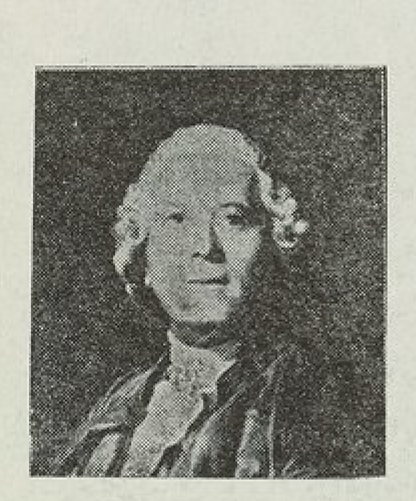
يتضح لنا فيما ورد ذكره من حياة باخ وما أنتجته عبقريته الزاخرة أنه

ليمثل أعظم شخصية فنية عرفتها أوروبا في ذلك العهد . ولم يجر اسمه على كل لسان وفي كل عصر ومصر مقروناً بالتمجيد والتعظيم إلا أنه شق طريقاً لحياة الموسيقا عبر الأجيال واتسعت مواهبه لخوارق الأعمال وجمع بين العلوم السابقة واللاحقة . فألحانه صورة ناطقة بلغة القرون الوسطى وعصر النهضة فيما تضمنته من تراكيب بوليفونية موفورة القوة وحسن التعبير كما تدنو بجدتها أحياناً من ألحان بتهوفن وريشار واغنر .

***

كانت حياة كل من باخ وهاندل على طرفي نقيض وكان الاختلاف بينهما في المظاهر اختلافاً بيناً . ففي مقابلة التواضع والخلود الى السكينة والتقوى والانطواء على النفس وحب الأسرة عند باخ كان يقابل بالطموح والسعي وراء الظهور وإدراك الشهرة والثروة الطائلة عند زميله هاندل .

جورج فريدريك هاندل Georg-Friedrich-Hændel :



ولد هاندل في مدينة هال التابعة لمقاطعة سكسونيا عام ١٦٨٥ في بضع أسابيع انقضت قبل ولادة زميله باخ .

كان والده حلاقاً ثم وسدت اليه وظيفة الجراح في قصر أمير سكسونيا وفي سن مبكرة لاحت ميول الطفل الى الموسيقا فحاول الوالد قمعها وكبح جماحها باللين تارة وبالشدة طوراً حتى

تمكن أخيراً من توجيهـا نحو دراسة الحقوق . وقـد توفي الوالد عام ١٦٩٥ فلم يكن الولد محيد عن متابعة دراسته الحقوق احتراماً لمشيئة والده الراحل مع تلبية رغباته في الموسيقا التي هيأته طفولته لحبها ومنحته الاستعداد لهـا . وإذا به ينتقل عام ١٧٠٣ الى مدينة هامبورغ وهي التي كان يرتادها أكابر الموسيقيين الألمان والتي تأسست فيهـا أول دار للأوبرا بين المدن الألمانية عام ١٦٩٨ وأخذ ينتزع بسرعة وحمية تلك الثقـافة المكينة على يد كل من كايزر ويوهان ماتهيزون وكان الأخير ألمع الشخصيات التي اشتهرت بقيـادة الأوركسترا وبالتأليف الموسيقي النظري .

وقد اقتبس هاندل الشيء الكثير من فيض أستاذه ماتهيزون . لكن صروف الدهر حالت دون استمرار علاقـة التلميذ بأستاذه فقد انتهى الأمر بالقطيعة على أثر مبارزة حصلت بينهما كادت تطيح بحياة هاندل .

وأول ما اختطه هاندل وجعله باكورة لأعماله أربع أوبرات قدمهـا باللغة الألمانية لمسرح هامبورغ ترجمت عن اللغة الايطالية :

آلميرا	Almira	١٧٠٥
نيرو	Nero	١٧٠٥
دافني	Dafne	١٧٠٨
فلوريندو	Florindo	١٧٠٨

غير أن هاندل اضطر الى مغادرة هامبورغ قبل ظهور المسرحيتين الأخيرتين والسفر الى إيطاليـا ملبياً دعوة البرنس جيوفاني حيث امتدت إقامته الى ثلاث سنوات ألف خلالها مسرحيتين الأولى واسمهـا رودريغو Rodrigo قدمهـا في مدينة فلورانسا والثانية اسمها آغريبينا Agripina عرضت في البندقية ثم أشفعها بمسرحيتين من نوع الأوراتوريو في مدينة روما وبهذه المدينـة تعرف الى

الجهابذة: لوتي والأخوين سكارلاني والأب ستيفاني وقد رافقه الأخير الى مدينة هانوفر ليساهم في أعماله الفنية في قصر ولي العهد ولم تطل بهاندل إقامته في هذه المدينة بسبب حصوله على إجازة رحل فيها إلى انكلترا عام ١٧١٠ .



وكانت البلاد الانكليزية خالية الوفاض من الموسيقا بعد فجيعتها ببطلها پورسيل الذي طالما أتحفها مدة حياته بالأوپرات . وبدأت تنساب اليها الأوپرات الايطالية. فتصدى لها هاندل ووقف في وجهها وقفة جبار عنيد واستطاع في مدة لا تتجاوز الخمسة عشر يوماً أن يقدم أوپراه (الرينالدو Le Rinaldo) عام ١٧١١ فنالت من الجمهور الانكليزي كل إعجاب وجلبت للناشر ربحاً قدره ١٥٠٠ جنيه لم يصب منه المؤلف فلساً واحداً . وعندما قدم هاندل أوپراه الثانية قال للناشر مخاطباً :

— ستكون في هذه المرة مؤلف الأوپرا ودعني أتولى بنفسي بيعها وقبض الثمن .

وهكذا إلى أن اضطره سوء الحال الى السفر قاصداً مدينة هانوفر ليقضي فيها مدة يسيرة ثم عاد الى لندن عام ١٧١٢ ولكنه قوبل هذه المرة بوجه البرودة والجفاء عندما عرض مقطوعتيه : (إيل پاستور فيدو Il Pastor Fido) و (تيزيو Teseo) إلى أن ظهرت مقطوعته (المديح Te deum) (١) وقدمها

(١) المديح وقد أطلق عليه اسم Te deum أو laudamus ويراد به : نمجدك يا رب ! وهو المعنى المنصوص عليه في الترتيلة الأمبروازية اعتادت الكنيسة الكاثوليكية ترديدها في مناسبات الظفر والصلح والعيد الملكي .

بمناسبة عقد الصلح المعروف بصلح أوتريخت ١٧١٣ ونالت هذه المقطوعة اعجاباً منقطع النظير وارتفعت قيمة هاندل وسما قدره لدى الشعب الانكليزي وأصبح منذ ذلك الحين خليفة لبورسيل وقد خصته الملكة آننا بمرتب سنوي قدره ٢٠٠ جنيه استرليني إلا أن ولي عهد هانوفر لم يكن ينظر اليه بعين الرضاء لاعتباره في ذلك الحين وريثاً لعرش الملكة ولما آل اليه التاج فيما بعد قابله بالسخط والكراهية الى أن كتب مقطوعته الشهيرة (لحن الماء Water-music) على شرف الملك وعزفتها الموسيقات الهوائية انقلب سخطه عليه الى رضى . وفي عام ١٧١٦ دخل الملك جورج الأول مدينة هانوفر يوم رشح للعرش أصبح الموسيقار هاندل من أقرب المقربين الى البلاط وفي هذه المناسبة ألف مقطوعته (آلام بروك La Passion de Brockes) وفي عودته الى لندن اختار الاقامة في قصر الدوق دي شاندوز ودامت إقامته مدة ثلاثة أعوام ألف مديحين على شرف الدوق سماهما Chandos Te-Deum واثنى عشرة نشيداً أسماها الأناشيد الشاندوزية Chandos Anthems ثم أعقبهما بالكانتاتا المعروفة باسم (آسيس وغالاتي Acis et Galathée) والأوراتوريو الأول ويدعي (ايستير Esther) باللغة الانكليزية .

المجمع الموسيقي الملكي :

وكان المجمع الموسيقي الملكي Royal Academy قد تم تأسيسه عام ١٧١٩ تحت رعاية الملك وعلى نفقته الخاصة، وأسندت فيه الرئاسة الى هاندل مع تكليفه بدعوة أشهر الموسيقيين الأوربيين للمساهمة في أعماله الفنية تحت إشرافه . وقد

نال بهذا التكليف الملوكي حظوة كبرى أكسبته شهرة عالمية ومنذ ذلك الحين بدأ يقصر اهتمامه على الانتاج المسرحي فأصدر تباعاً أوپراته المعروفة الآتية :

رادامیستو	Radamisto	١٧٢٠
موزيو سيفيلا	Musio Scevela	
فلوريدانتي	Floridanti	١٧٢١
أوتوني	Ottone	
فلافيو	Flavio	١٧٢٣
يوليوس قيصر	Giulio Cesar	
تامرلانو	Tamerlano	
روديلندا	Rodelinda	١٧٢٤
سيبيوني	Scipione	
آليساندرو	Alessandro	١٧٢٦
آدميتو	Admeto	
ريشار الأول	Riccardo	١٧٢٦
سيروي	Siroe	
تولوميو	Tolomeo	١٧٢٨

وانطلقت شهرة هـــذه الأوپرات في انكلترا وذاعت في باريز وفي سائر الأنحاء الأوربية ونالت من الاستحسان ما يتجاوز حد الوصف .

وبالرغم من الحمـاية الملكية ورعايتها لهاندل فقد تعرض لأشد الآلام بسبب الحملة الشعواء التي أثارهـا ضده الموسيقار الايطالي جيوفاني باتيستا بونونشيني ١٦٧٢ — ١٧٦١ ذلك الخصم العنيد الذي توفرت له الحظوة برعاية الدوق دي

مارلبورو وتأييده وعلى أثر النجاح الذي نالته ألحانه في فينا وبفضل الوساطة التي قام بها الدوق من أجله استطاع أن يتعاقد مع المسرح الملوكي Kings Théatre في لندن فتذرع بهذه الوسيلة واستغلها في مناوئة هاندل ومنافسته على عرش الزعامة الفنية .

ولكن التنافس الذي بلغ أشده بين الخصمين أسفر عن انتصار لهاندل عام ١٧٢٨ وهزيمة لبونونشيني حيث غادر الأخير لندن بعد أن غلب على أمره . وفي العام نفسه توقف المجمع الموسيقي عن العمل وعاد هاندل أدراجه الى الوراء للحد من نشاطه الفني الى أن تألفت جمعية أخرى تحت إشرافه وبذلك استطاع المضي في طريقه المعتادة وأن يستعيد لمسرحياته مكانتها المعهودة عام ١٧٢٩ . وفي غضون الفترة من حياة مجمعه الجديد ألف مقطوعاته الآتية :

لوتاريو	Lotario	١٧٢٩
بارتينوب	Partenope	١٧٣٠
بورو	Poro	١٧٣٢
إزيو	Esio	«
سوزارمي	Sosarme	«
أورلاندو	Orlando	«

ولم يلبث أعضاء مجمعه الجديد أن تفرقوا أيدي سبا واضطر هاندل أن يشتغل كمدير للمسرح Impresario . فاستأجر الصالة المعروفة باسم كوفنت غاردن Covent Garden وأضاف مقطوعاته الآتية الى قائمة مقطوعاته السابقة :

آريانا	Ariana	١٧٣٤
آريوداني	Ariodante	«

آلسينا	Alcina	١٧٣٥
آتالانتا	Atalanta	١٧٣٦
آرمينيو	Arminio	١٧٣٧
جيوستينو	Giustino	«
بيرونيس	Berenice	«

ولم يمض عليه طويل زمن وهو في صفاء حتى أصيب بنكسة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى فقد تصدى لمقارعته وإيلامه كل من الخصمين المنيدين بوربوا وهاس ويعتبر الأخير من دهاقنة المؤلفين الألمان المتخرجين من مدرسة هامبورغ وسببت له هذه المنافسة متاعب ممضة طالما أحرجت مواقفه مدة انصرافه إلى إدارة عمله في المسرح إذ تنكرا له وسددا سهام النقد اللاذع في حملات مغرضة تماديا فيها بتوجيه أقذع الشتائم وأفدح السخائم وكان هاندل يقوم خلال هذه الفترة بعرض مقطوعتيه القديمتين آسيس وغالاتيا وإيستير بينما هو ساعٍ في تهيئة مقطوعات الأوراتوريو الثلاث :

ديبورا	Deborah
آتاليا	Athalie
عيد الاسكندر	La fête d'Alexendre

وأخيراً وقد ناء بحمل الأعمال الشاقة التي أنهكت قواه واشتدت وطأة المرض على جسمه المتهدم اضطر لترك أعماله الفنية .

وعلى أثر العناية التي لقيها في مستشفى إكس لاشابل ارتدت اليه قواه المادية والمعنوية وعاد هذا الفنان الجبار تواً الى مزاولة عمله في لندن عام ١٧٣٧ حيث قام باخراج مسرحيتيه الجديدتين سيرس وفاراماندو .

* * *

الوقوف على حقيقة هذا الرجل العظيم والتثبت من مقدرته الفائقة تكفينا الاشارة الى كونه خلال السنوات التي قضاها في تأليف الوافر من مسرحياته لم يأل جهداً في تأليف ألحانه الآلية التي لا تقل في أهميتها من المسرحيات وقد بلغ عدد ما ألفه من نوع السوناتا للكمان المنفرد مع الأجهر اثنىعشر مقطوعة بالاضافة إلى ثلاثةعشر أخرى لثنائي الكمان مع الأجهر وست مقطوعات من نوع الكونسيرتو للكمان وعشرين منها الأرغن .

وما إن أقبل عام ١٧٤٠ حتى انصرفت ميول هاندل عن التلحين المسرحي وتحولت الى تأليف الأوراتوريو فظهرت له المقطوعات الآتية :

شاول	Saul	١٧٣٩
اسرائيل	Israël	«
الآليغرو	L'allegro	١٧٤٣
البانسيروزو — موديراتو	Il penseroso ed il m: to	«
هيراكليس	Héraklès	١٧٤٧
بيلزازار	Belsazar	١٧٤٤
يوداس ماكشابي	Judas Macchab	١٧٤٦
يوسف	Joseph	«
اسكندر بالوس	Alex. Balus	١٧٤٧
سليمان	Salomon	١٧٤٨
سوزان	Suzanne	«
تيودورا	Théodora	١٧٤٩
يفتا	Jephta	١٧٥١

تلك هي أشهر مقطوعاته التي يحق لنا اعتبارها بكاملها في زمرة الأوراتوريو فمنها عـدد غير قليل لم يتخذ وجهته الدينية صرفاً بل كان هاندل في مقطوعته هيراكليس وغيرهـا لزم سمته نحو الدراما الموسيقية وقد أصاب رومان رولان حيث وصفها ببلوغ أعلى ذرى الفن وأسمى قمم المجد خلال القرن الثامن عشر .

وقد أخذت قواه تتلاشى في سنيه الأخيرة حتى لم تعد له القدرة على متابعـة التلحين وما يقتضيه من الاشراف على التـأدية أو العزف على الأرغن إلى أن لقي مصيره المحتوم في الرابع عشر من شهر نيسان عام ١٧٥٩ وشيع جثمانه باحتفـال رائع وأودعت متروكاته في وستمنستر . وقد أخلص له الشعب الانكليزي كل ود وتعظيم واحتفظ له بمزيد من التقديس والتكريم وأفرد له في سجل الخلود مكان العبقريات القومية الانكليزية بخلاف الايطاليين فقد أبوا إلا أن يناصبوه العداء ويضمروا له الشر والمكر لمجرد كونه ألمانياً . ولكنه بالرغم مما ناله منهم من عنت وإكراه لم تتثبط عزيمته ولم تثلم شكيمته فقد حلّق بفنه في سماء الابداع متحدثاً الى الشعب الانكليزي باللغة المحببة اليه ، لغة پورسيل التي ألفهـا واستساغها وفي هذا ما يكشف لنا جانباً من سر نجاحه المستتب .

وحسب ما في ألحانه من المميزات أنها انطوت على البساطة وحسن التركيب بقدر ما تضمنته من جمال وفتنة فضلاً عن تلك الصورة التي لا تفارقها ، المتحدثة عن نفسه ومشاعره لتدل على أنه كان حاد المزاج ثائر الحواس ينطلق غضبه لأقل بادرة . وأنه لم يعشق حيـاته سوى الفن الذي عاش تحت سمـاءه الرائعة وفي جوه الصافي رابط الجـأش قوي الارادة . فألحانه مشبعة بالدقة والاتزان بعيدة عن الزلل تلتهب حمية ونشاطاً ولو أنها انحدرت جزئياً عن مستوى الألحان الايطالية رقة وعذوبة فلا ريب أن الألحان الايطالية لتعجز عن بلوغ مدى قوتها الجارفة وعظمتها البالغة ومـما يسترعي النظر أن في موسيقاه انعكاس وتجاوب للألوان

الأوركسترية التي جاء بها كل من غلوك وبتهوفن كما لو اجتمع اليها في عالم حسي واحد انعقدت فيه روابط الشعور . وقد اعترف كل منها فيما بعد بحقيقة هذه القربى بين ألحانها وألحان هاندل .

ومما يثير الاهتمام في أمر هذا الرجل العجيب تفوقه على الطليان في ميادين الأوبرا والأوراتوريو ويدعو الى التساؤل كيف استطاع القيام بمثل أعماله المجيدة وهو لم يتخرج من المدرسة النابولية !..

* * *

نظرة تحليلية :

لنستعرض كلاً من الشخصيتين مرة أخرى :

لقد عاش كل من هاندل وجان سيباستيان باخ في عصر واحد. فالعنصر الزمني هو الذي وحد بين الشخصيتين وأحكم القرابة بين الاسمين وذلك بالرغم من اختلاف البيئة التي عاش فيها كل منهما .

بيد أن وجوه الخلاف بين أسلوبيهما ظاهرة للعيان .

كان مندلسون يوقع مرة لحناً مشهوراً من ألحان باخ بينما كان الشاعر الألماني غوتيه مستمعاً اليه منصتاً فسأله عن الفكرة التي استوحاها من اللحن فأجاب :

— « يخيل إلي كأنني أشاهد رهطاً من النبلاء يهبط من أعلى السلم الرخامي بملابسه الفخمة » .

ولمحض قيام هذا الوصف في خيال شاعر كانت له الصدارة بين أدباء ذلك العصر فقد تلقفته الجماهير ورددت صداه الأجيال ولكن الحقيقة الراهنة نقيضه على طول الخط . وما عرف عن ألحان باخ يدل على أنها أخلاء من مظاهر الأبهة

بعيدة كل البعد عن الفخفخة مختلفة كل الاختلاف عن الموسيقا المسرحية وألحان القصر . وكان من عادته كلما طلب اليه لحن من هذا النوع أن يتبرم ويتجهم لأن هـذا النوع مخالف لمزاجه وغريزته التي فطر عليها فألحانه كانت مرآة تنعكس عليها صورة صادقة لروحه ومشاعره. وما كان ممن يؤلف استجابة لرغبات الجمهور ومرضاته كما يفعل غيره .

كان باخ فناناً يغذي عبقريته بالفن الطهور ويتوارى عن زخرف الدنيـا ومظاهرهـا الخلابة وإن في مقطوعته آلام المسيح ما لا يتفق والوصف الذي جاء به الشاعر غوتيه .

* * *

وأما هاندل فهو الموسيقـار الشعبي الذي يؤلف للجمهور وللقصور . تتألق ألحانه على المسرح روعة وفتنة في إطـار مزخرف بالألوان وفي هالة من العظمة والفخار . وهو الفنان الملهم يصوغ لحنه من الرنين الواضح والايقاع الرتيب المنظم ويضرب من نفس السامع على الوتر الحساس في لحن جذل طروب .

فالطريقة الباخية إنما تهدف الى الحركة الدائمة في عناصر القوى الفنية وهو في أسلوبه أشبه بالكاتب يسعى إلى تلخيص أفكاره في كلمة مقتضبة ولهذا اتهم في عصره بالرجعية وما استساغ الناس ألحانه لأنهم لم يتفهموها على حقيقتها واستطابوا ألحـان هاندل لتجردها من التعقيدات البوليفونية ولاتخاذها شكل الغنـاء الفردي المصطحب .

* * *

العصر الكلاسيكي

أجمع المؤرخون على تحديد العصر الكلاسيكي في الموسيقا بالفترة الزمنية التي جمعت بين خريجي مدرسة باخ وهاندل والمندفعين مع التيار الايطالي الجارف وورثة البوليفونية العلمية والتنويط المضاد .

في خلال هـذا العصر كانت الأوبرا الايطالية تغمر الأنحاء الأوربية باستثناء القطر الفرنسي الذي كان يحاول ويتحفز ولا يجد السبيل إلى مجاراة غيره في هـذا المضمار فضلاً عن عدم تأثره واهتمامه بألحان باخ التي كانت فوق مستوى تفكيره .

وقد استقبلت ألمانيا في منتصف القرن الثامن عشر ثلاثة من أرباب النهضة الكلاسيكية اشتهر فضلهم في إقامة صرح الموسيقا الألمانية :

تيليمان	هاس	غراون
Télémann	Hasse	Graun

جورج فيليب تيليمان Georg-Philipe Télémann :

ولد تيليمان عام ١٦٨١ وعاش ستة وثمانين عاماً . كان مؤلفاً غزير المادة ألف اثنى عشرة مجموعة للكانتاتا تشمل كافة الأعياد والمناسبات الدينية السنوية وتسع عشرة مقطوعة من نوع الباسيونا (آلام) وعدة مسرحيات من نوع الأوبرا وعدداً غير قليل من النجويات (Sérénade) والافتتاحيات وألحان القصر وكان يعرف بشدة ميله الى الموسيقا الافرنسية ينهل من ماءها ليروي صداه ويعوّض بها عن الموسيقا الايطالية التي يمقتها ويعافها وقد توفي عام ١٧٦٧ .

بوهان آدولف هاس Joh. Adolf Hasse ١٦٩٩ — ١٧٨٣ :

قدم لبلاده ما يربو على المائة أوبرا وفقاً للطريقة الايطالية وقد اقترن بأشهر مغنية ظهرت في عصره تدعى لافوستينا وذاعت شهرة ألحانه في كل من درسدن وفيينا وألمانيا الجنوبية . واعتبره الجمهور فناناً إيطالياً خلال ثلاثين عاماً في البلاد الألمانية والانكليزية حتى وفي إيطاليا نفسها ونال لقب مجيز العقبات لعبقرية موتسارت عن جدارة واستحقاق .

شارل هنري غراون Charles-Henri Graun ١٧٠١ — ١٧٥٩ :

وهو الملقب بهاس ألمانيا الشمالية ولد في برلين ونشأ في هامبورغ وقام بتلحين عدد لا يستهان به من الأوبرات على الطريقة الايطالية .

لقد امتنع الأقدمون عن إقرار الحق لهؤلاء الثلاث في سجل العاملين على إقامة الصرح الكلاسيكي فهل أخطأوا في ذلك أم أصابوا ؟

لو دققنا النظر فيما صنع كل من تيلمان وهاس وغراون لوجدنا أن المظاهر وحدها تشير إلى أنهم سلكوا سبيل التجدد أما الحقيقة التي لا ريب فيها أن ألحانهم لم تأت بشيء جديد ولم تتسم بطابع مبتكر وليس في الأمر سوى أنهم سلكوا الطريقة الايطالية التي عمت وسادت في ذلك العصر وتذرعوا بها ولم يخرجوا عن نطاقها قيد أنملة . مع أننا لو تطلعنا بعين الفطنة إلى صناعة باخ وصياغته لألحانه لألفينا ما انطوت عليه تلك الألحان من شدة الحذر والحيطة في القواعد البوليفونية ومن هنا يختلف عن مثل هؤلاء وكما أسلفنا في بحث ألحان باخ أنها لم تهدف الى ارضاء الجمهور بينما نجد هؤلاء وقد سلكوا أقرب الطرق ليحققوا نجاحاً عابراً من وراء تقليدهم الطريقة الايطالية فألحانهم وان خالها

الجمهور مبتكرة فلا ريب أن عملهم هـذا خيانة لبلادهم الألمانية وأية خيـانة ارتكبوها أعظم من فتح الأبواب على مصراعيها أمام الغزو الايطالي ؟؟

* * *

والحقيقة أنه لم ينفرد بالمحافظة على التراث الألماني من جهابذة الفن الكلاسيكي سوى أقطاب أربعة : غلوك ، هايدن ، موتسارت ، بتهوفن .

هؤلاء هم أصحاب المآثر الفنية التي استطاعت أن تقف سداً منيعاً في وجه التيار الايطالي وتجابهه مجابهة الند للند .



الفصل الثامن

رامو

يعتبر كل ما عرف عن حياة جان فيليب رامو قليلاً بالنسبة للمكانة الفنية التي تبوأها في تاريخ الموسيقا .

لقد ولد رامو في مدينة ديجون عام ١٦٨٣ وكان والده عازفاً على الأرغن في كنيسة سنت اتيان .

وفيما رواه ماريت(١) من خبره :

« لقد انصرف الوالد الى تدريب أولاده على الموسيقا قبل تعليمهم القراءة والكتابة . وقد تلقى جان فيليب الصغير ثقافته العلمية في مدرسة اليسوعيين كانت دراسته متقطعة لانصرافه الى الغناء ونسخ المقطوعات الموسيقية » .

« وهو في الثامنة عشرة عول على النجوع الى إيطاليا ولكنه في طريقه اليها

(١) الطبيب ماريت هو الذي انتدبته الحكومة سكرتيراً لأكاديمية الفنون والآداب في مدينة ديجون وهو الذي قص علينا خبر رامو كشاهد عياني .



توقف فجأة في مدينة ميلانو وعاد على أعقابه الى فرنسا. وقد ندم بعد ذلك أشد الندامة لتفريطه بتلك الرحلة ولعدم إقامته طويلاً في تلك الربوع التي يستطيع أن يهذب فيها ذوقه الفني ويشبع ميوله ورغباته » .

وهنا تنقضي عليه فترة من الزمن وهو في حيرة من أمره هائماً على وجهه متنقلاً بين البلدان، وفي أي مدينة ألقى عصا الترحال قام بالعزف في كنيستها على الأرغن أو لجأ الى العزف على الكمان مع رهط من الموسيقيين المتسكعين .

الى أن استقر به المقام في أبرشية كليرمون حيث عهد اليه بوظيفة عازف الأرغن وأتيحت له فرصة الاستمتاع بالراحة والهدوء تمكن خلالها من اصدار كتابه الأول (المعزوفات للكلافيسان) أو بالأحرى (الكانتاتات الثلاث) :

الغياب	l'Absence
فارغ الصبر	l'Impatience
ميديه	Médée

يقول ماريت :

لقد نالت هذه الألحان في الأرياف شهرة لم ينله سواها في ذلك العصر .

وما كاد يوافيه عام ١٧٠٦ حتى أخذ ينفذ صبره ويضيق ذرعاً بتلك البيئة التي قدر له العيش في كنفها والآفاق المحدودة التي لا نسبة بينها وبين أمانيه وما يطمح اليه . فعمد الى اتخاذ الأسباب التي يترتب عليها إنهاء خدمته في الكنيسة وهنا يستطرد ماريت ويمضي في سرد القصة :

« كان ذلك في ضحى يوم السبت المصادف لعيد الرب وكان رامو قد اعتلى

منصة الأرغن لتأدية تحية الصباح فوضع أنامله عابثاً على الملامس وقام بعزف الدورين الأول والثاني ثم نهض من فوره وانسحب من القاعة . وبحركة عصبية دفع وراءه الباب محدثاً دوياً مزعجاً . فخيل للحاضرين أن السبب في ذلك خلل أصيبت به نفاخة الأرغن فلم يحرك أحد منهم ساكناً . وفي تحية المساء لم يكن في وسعه تكرار الحيلة نفسها وأدرك الحاضرون أنه يتذمر ويبدي عدم ارتياحه للأسلوب الذي فرضت عليه تأديته فرضاً وذهل عندما حشد طائفة من الاتفاقات الناشزة المتنافرة . وعبثاً حاول البعض أن يشير اليه بالايماء كي يتوقف عن العزف فأخذ يتعامى عن كل إشارة ويتغافل حتى اضطر الرئيس إلى إيصال الاشارة بواسطة أحد الغلمان المشتركين في الخورس وما أن شاهد الغلام مقبلاً نحوه حتى بادر الى ترك الآلة ومغادرة الكنيسة » .

« ولم يكن ذلك المزيج من الأصوات الناشزة التي وقعها رامو لتخلو من البراعة الفنية وكان الجمهور يعتقد بكل تأكيد أن شخصاً غيره لا يستطيع الاتيان بمثل هذه الأصوات المصطنعة . وعندما سأله رئيس الأساقفة معاتباً إياه عما يريده من وراء هذا العمل أجابه : — لقد كان عملي هذا نتيجة لتقييدكم حريتي وسأبقى على هذه الحالة ما دام هناك ما يحول دون رغباتي في تكييف ألحاني . فأخذ الرئيس يسترضيه ويمنحه حرية التصرف بالألحان حيثما شاء » .

« ... وعاد رامو صبيحة اليوم التالي بألحان تتأجج بالأفكار الثائرة » .

* * *

ومهما بلغت هذه الرواية من الصحة فقد جاءت مصداقاً لما عرف عن أخلاق رامو وأطواره الغريبة .

***

وفي نهاية التعاقد بينه وبين الأبرشية غادر رامو مدينة كليرمون قاصداً باريز حيث تولى طباعة كتابه (المعزوفات للكلافيسان) وأقام بضع سنوات على حال متوسطة من العيش نكرة على المجتمع الباريزي . موالياً دراسته الموسيقية على القطبين المشهورين زارلينو Zarlino وميرسين Mersenne (١) واستطاع أن يقتبس منها القواعد الهارمونية .

وفي عام ١٧١٥ عاد إلى بلدته ديجون ليحضر زفاف شقيقه . أقام فيها مدة قصيرة ثم رحل على أثرها الى ليون ومنها عاد الى مدينة كليرمون ليجد وظيفته كعازف للأرغن ما زالت بانتظاره . وفي ظل الهدوء الذي بدأ ينعم به هذه المرة استطاع إنجاز كتابه : (الهارمونية وعناصرها الطبيعية) ذلك الكتاب الذي طالما كان يمني نفسه باخراجه الى حيز الوجود وقد طبع في باريز عام ١٧٢٢ .

ثم غادر كليرمون للمرة الثانية قاصداً باريز عام ١٧٢٣ ليشرف على طبع كتابه الثمين (الطريقة الحديثة للنظريات الموسيقية) ١٧٢٦ وقد عنى في هذا الكتاب بالتبسط بالقواعد الهارمونية وجلاء الغموض عنها لتصبح على مقربة من فهامية الشعب وقد تعرض في سبيل هذه الآراء للنقد اللاذع وكان النصر حليفه في النهاية .

وقد اقترن رامو وهو فى الأربعين من سني حياته بماري لويز وهي ابنة لأحد كبار الموسيقيين في البلاط الملكي وقد بلغت التاسعة عشرة من العمر اشتهرت بعذوبة الصوت. ثم أنجز القسم الثاني من كتابه (المعزوفات للكلافيسان)

---

(١) زارليو ١٦١٧–١٦٩٠ أشهر عالم بالنظريات ألف من أبحاثه العلمية كتاباً عنوانه Instituzioni Armonique عام ١٦٥٨ .

الأب ميرسين ١٦٤٨ كان صديقاً لديكارت وهو بكتز ألف كتابه المتع (الهارمونية العالمية) وهو من أعظم الكتب الحافلة بالقواعد النظرية في تاريخ الفن .

وهنا يبدأ ناحيته المسرحية عندما تعرف اليه لاپوبلينير وهو من كبار الموسرين المولعين بالفنون الجميلة وفي قصره كانت تقام الحفلات الموسيقية ويصار الى تمثيل مختلف الأوپرات . وقد عهد هذا الثري الى الموسيقار رامو بالاشراف على فرقته الموسيقية وبعزف الأرغن في كنيسته الخاصة ومنحه حرية التصرف والسلطة المطلقة في كل من الفرقة والكنيسة .

ويستطرد ماريت حديثه قائلاً :

« قضى المسيو رامو وزوجه حياتها في أكناف لاپوبلينير سواء في باريز أو في قصره الريفي . وقد طلب الثري الى پيليغران الشاعر أن ينظم له شعراً لقصة مسرحية من نوع الأوپرا فما كان منه إلا أن اقتبس الفكرة من مقطوعة La Phédre لراسين وإذا بها تتحول الى مسرحية : هيبوليت وآريسيا Hip-polyte et Aricie وتنقلب الى صورة شوهاء في أسلوب بلغت فيه الركاكة والتبذل حداً يمجه الذوق وتعافه النفس لولا أن رامو استطاع أن يعوّض عن بلادة تراكيبها وتفاهة أسلوبها بعذوبة ألحانه ورقتها » .

« وفي أول مرة عرضت هذه الأوپرا في قصر لاپوبلينير وفي المجمع الموسيقي الوطني عام ١٧٣٣ تلقاها الجمهور بالدهشة والاستغراب لعدم تذوقه هذا النوع وأحس لأول وهلة بصعوبة موسيقاها وعدم تفهمه معانيها فأخذت ألسنة النقاد تتناقل هذه الابيات » :

لو أن الصعوبة هي الجمال

قيل : رامو هو الرجل العظيم

وإن كانت السهولة أصل الجمال

فان رامو هو الرجل الوضيع

* * *

ويستأنف ماريت حديثه فيقول :

« وتكرر عرض هذه الأوبرا على مرأى ومسمع من الجمهور باستمرار حتى رجحت كفة التصفيق والهتاف وطغت على صيحات الاستنكار وحتى نال المؤلف من كلمات الاستحسان ما شجعه على المضي في عمله الفني . ومما يروى أنه قال مرة لبعض الملتفين حوله من المعجبين » :

« — ما كنت أتوهم أن باستطاعتي تلحين الأوبرا وأنا في الخمسين من عمري ولكنها مجازفة جريئة ساقتني الى هذا العمل المحفوف بالأخطار واذا بالحظ الموائم قد واتاني وكان لي ظهيراً فمضيت أوالي عملي حتى النهاية » .

* * *

والواقع أنه استأنف عمله حتى بلغ عدد أوبراته ستاً وثلاثين وكان في خلالها لا ينقطع عن دراسته النظرية وإخراج الكتب الخاصة بالهارمونية وغيرها بصورة متسلسلة على الوجه الآتي :

	Les indes galante	١٧٣٥
كاستور وبوللوكس	Castor et Pollux	١٧٣٧
القواعد النظرية للموسيقا		١٧٣٨
داردانوس	Dardanus	١٧٣٩
التوزيع الجوقي لمقطوعات الكلافيسان		
زوروастر	Zoroaster	١٧٤١
البراهين الواضحة للهارمونية		١٧٥٠

* * *

وفي أيامه الأخيرة قام العلامة آلامبرت d'Alambert بتلخيص آراء رامو

وجمعها في رسالة عنوانها (الموسيقا النظرية والعملية على طريقة رامو) .

وقد ألف وهو في السبعين من عمره مقطوعته الأخيرة (Les Paladins) ووافته منيته عام ١٧٦٤ وهو في الثمانين .

* * *

كان رامو مديد القامة ضامر الجسم أدنى الى الخيال منه الى الرجل حديد النظر جافي الخُلُق اشتهر بصراحة القول والفعل جريء في صراحته مرهوب الجانب وكان يتمتع الى جانب هذه الخصال بحدة الذكاء وسلامة التفكير ويتقصى حدود التنقيب ليطلع على حقائق الفن ويكشف عن أسراره العميقة .

يمتاز رامو عن غيره من الموسيقيين بتضلعه بالعلوم النظرية فهو أول من تعرض لبحث القواعد المثلى للهارمونية الكلاسيكية ومع أن هذه القواعد كانت معروفة عند السلف منذ قرن كامل لكنها كانت في هيكلها البالي وحالها من التعقيد لا تصلح إلا للفن القديم وللألحان الناطقة بلغة القرون الوسطى .

لقد جاء رامو بأصدق تعبير عن خصائص الاتفاقات وعن التمازج المنطقي بين اللحون الميلودية والهارمونية وفي الاعراب عن هذه الناحية نورد من قوله ما يأتي :

« الهارمونية هي وليدة الميلودية . ويستدل على ذلك من مراقبة الميلودية أثناء حركتها فكل جزء يدخل في تركيبها لا بد أن ينقلب الى هارمونية عند اقترانه بالأجزاء الصوتية الأخرى » .

وهذا صحيح لا ريب فيه لأن الهارمونية هي التي جرى تلقيحها وغرس بذورها منذ العهد الذي انتشرت فيه البوليفونية والتنويط المضاد .

« ولما كانت الضرورة تقضي بتحديد السبل التي يسلكها كل من الأصوات

عندما يراد ارتباطه بغيره . ومن الصعب إيجاد وسيلة لتسيير اللحن بكامله لمصلحة الجزء الواحد وتبقى الهارمونية فيه سليمة مضمونة الانسجام مع الأجزاء الأخرى ولكي لا يقال هذا تركيب قبيح وذاك مخالف للقواعد البوليفونية فالهارمونية هي التي تهدينا سواء السبيل بخلاف الميلودية التي لا قيمة لها إلا باللحن الفردي .

* * *

« الديوان : ليس هو بالمادة البدائية بل الحاصل من تسلسل الاتفاقات الأساسية Fondamentaux في الاصاتة tonalité . والاتفاقات ليست ذات عدد لا نهائي كما يلوح لنا من كتابة الأجهر الرقيم Basse chiffrée بل يمكن إرجاعها الى عدد محدود. مثال ذلك لو حذفنا منها كلاً من المكسيات والتحولات النغمية لرأينا أن ما تبقى عبارة عما اشتق من أحد اتفاقين اثنين : اتفاق تام كبير وهو الناتج من قسمة طول الوتر على (٤) و (٥) و (٦) واتفاق تام صغير وهو الناتج من ضرب طول الوتر بـ (٤) و (٥) و (٦) » .

* * *

وهكذا كان رامو يعتبر الأصوات الهارمونية خاضعة للنواميس الفيزيائية النظرية وفيما يذهب اليه أن لكل سلسلة من الاتفاقات معنى خاص فيما يتركه من أثر في نفس السامع . وأن مهمة التعبير عن الشعور والأحاسيس تترك للملامس les touches وللتلوينات Nuances فكل من تعمق في هذه اللغة واجتمعت به المعرفة بهذه الوسائل استطاع أن يستسخر ألحانه في التعبير عن الحواس .

إذن فالعلم في رأيه هو الوسيلة المؤدية الى التحليق في أجواء الفن .

* * *

لقد كان أكثر المعاصرين لرامو في ريبة من صحة هذه النظرية . يقول أحد المعجبين بمسرحيته (هيبوليت وآريسيا) بعد أن امتدحها وأشاد بمحاسنها : « لقد حاولت اختبار أثرها في نفسي فما اهتديت إلا لعمل ضئيل من حركة انفعالية بيد أني شغلت بألحانها وسلوت خواطري الذاتية ولا أنكر ما للقوة المكنية في موسيقاها من وقع جميل » .

وقد ذهب كل من غريم وجان جاك روسو الى أن رامو ليس إلا عالماً رياضياً ومهندساً صوتياً في إهاب موسيقي . والحقيقة لم يكن رامو إلا متمماً لرسالة لوللي والدليل أنه كان يعتبر الموسيقا اللغة المختصة بتصوير الطبيعة من جانبها الصوتي وأن البراعة الموسيقية تتجلى في تلقطه الصور المختلفة كخرير المياه وقصف الرياح وزقزقة الطير وحركات الرقص الايقاعي وغير ذلك فهو أول من وضع الموسيقا الى جانب الأدب الكلاسيكي وقد يبدو اهتمامه بهذا الشأن غريباً من نوعه بعيداً عن الاحتمال لأنه عاش في عصر لم تكن للموسيقا فيه أدنى صلة بالتعبير عن الحواس . ولكي نصل الى تحليل شخصية رامو ونتفهم حقيقة ذلك الفن الذي أتى به يجب أن نقيسه في معيار البيئة والزمن الذي عاش فيها فلا بد للبحث أن يفضي الى أن التصوير الموسيقي للعوامل النفسية كان يأتي في مؤخرة النواحي التي شغلت اهتمامه ، بينما كانت قواه الابداعية تنصرف نحو التصوير المادي والألحان الراقصة . والدليل أنه كتب للموسيقا الآلية في أكثر مؤلفاته وأن ألحانه الغنائية في أوبراته كانت تنم عن ضعف في التأليف وضعف في الأداء . ولو تساءلنا عن الأسباب التي حدت به الى تلحين الأوبرا فيما هو عليه من نقص

فهنا لا بد أن نقف متسائلين : كيف تصدى رامو لتلحين الأوپرا وهو لا يملك من عناصرها المكونة غير الناحية التي وصفناها بالتصوير المادي ؟

الجواب على ذلك هو أن الأوپرا في نظر رامو لم تكن تتعدى الخطوط التي رسمها لوللي من قبل ولم تخرج عن نطاق دائرتها المنطوية على المظاهر المادية ولندع الحكم فيه للمسيو لالوي Laloy وهو القول الفصل : فقد وصفه بالقدرة على إخراج الألحان الراقصة والسنفونية وأنه يعتبر من الشخصيات الافرنسية التي مهدت سبيل عهد جاء به بيرليوز وغيره من مؤلفي السنفونية الشعرية ،

* * *

لئن اختص رامو بما وصفه المسيو لالوي بالأسلوب المقيد فهو إلى جانب هذا الأسلوب ما كان ليتخلى عن ميوله ونزعاته الشخصية أو يتعداها ففي كل من أوپراته كان يقدم عرضاً لمقطوعات متفرقة تصلح الواحدة منها أن تكون ذات موضوع قائم بذاته كما تصلح لكونها ذات صلة بالسابقة لها واللاحقة .

والى جانب هذه الخاصية فقد تعادلت موسيقاه الراقصة مع موسيقا لوللي في المتابعة الحرفية للحركات وبهذا استطاع أن يتفوق في ناحية اتجهت اليها الميول والأذواق الافرنسية في ذلك العصر .

* * *

يقول رامو وهو يصف نفسه عندما تقدمت به السن :

« إنني لأتذوق يوماً فيوم ذوقاً جديداً غير أني ما كنت فيما مضى من حياتي ولن أكون عبقرياً في أية ناحية » .

ولقد أصاب طرف الحقيقة في وصفه فقد بلغ من الذوق في أسلوبه أكثر مما بلغت منه العبقرية . كما اتضح لنا من كيفية تصرفه بالدراما التي ورثها عن

لوللي تصرفاً ينطوي على شيء من الوهن . غير أن فيما يرويه التاريخ من تسلسل في التطورات الفنية ما يدل على أن رامو كان مبشراً بأحداث خطيرة على وشك الظهور وأنه جاء ممهداً للأوبرا المتحررة من القيود البوليفونية القديمة والمنطلقة نحو المفاهيم الشعبية وهي :

الأوبرا كوميك الافرنسية

والأوبرا بوفا الايطالية

الفصل التاسع

الأوبرا كوميك و الأوبرا بوفا

في القرن الثامن عشر

أطلت الأوبرا كوميك على عالم الموسيقا وقد ذرّ قرنها ولاحت بوارقها في فرنسا في مطلع القرن الثامن عشر .

وهنالك عوامل وأسباب أدت إلى ظهورها في فرنسا أبرزها :

١ — أن الشعب الافرنسي لم يكن حتى ذلك التاريخ قد استساغ الأوبرا الجدية لما فيها من نغم رتيب (المونوتونية) .

٢ — ذيوع اللغة العامية والأساليب الشعبية التي مال اليها أشهر الكتاب الافرنسيين في المسرحيات الحديثة بعد وفاة لوللي استجابة لرغبات الجمهور الملحة في طلبها والاقبال عليها .

ومن العناصر الشعبية تكونت الأوبرا كوميك ففي مبدأ ظهورها كانت في متناول الأيدي العامة في المعارض والملاعب المتنقلة . وقديماً منذ عام ١٥٩٥

كان أول مسرح من هذا النوع قد شيد تحت عنوان (تياترو معرض سان جيرمن Le théatre de la foire St Germain) يفتتح أعماله السنوية اعتباراً من ٣ شباط ويبقى فيهـــا على استمرار حتى يوم الأحد المصادف لعيد الآلام . وتقوم بادارته هيئة الكهان التابعة لسنت جيرمن دي پريه بينما كان معرض آخر وهو معرض سان لوران يؤدي مهمته المسرحية مدة شهري آب وايلول .

وفي عام ١٦٧٥ ظهر في عالم الوجود رجل اسمه لاغريل وكان أول من فكر بتمثيل الأوپرا من قبل فئة الماريونيت وقـد سار في هذه الفئة وذاع لقب قرود الأوپرا القبيحة Les mauvais singes de l'opera .

ثم باشر كل من آلارد وموريس فندنبرغ عام١٦٧٨ اخراج مسرحية مؤلفة من عنصري الرقص والغناء عنوانها : قوي الحب والسحر Les forces de l'a-mour et de la magie بالاشتراك مع فريق من الممثلين فما كان من لوللي وقد زوّده الملك بالسلطة التـامة إلا أن أبلغهم أوامر الملك بحظر الغناء وتحديد عدد العازفين بأربعة للكمان ترافقها آلة واحدة من الأوبوا كما منعتهم الكوميدي فرانسيز بدورها من تمثيل الكوميديا ومن التهريج . فلم يجدوا إزاء هذا التضييق إلا وسيلة واحدة للتملص من القيود التي أحكمتها السلطـات وهي فكرة التمثيل الصامت (Pantomime) على أن تتخلله من وقت لآخر بعض الأغاني التي كان يقوم الجمهور بتأديتهـا بدلاً من الممثلين . وكانت الوسيلة التي تذرعوا بهـا طريفة في حد ذاتها وهي أن تنزل لوحة كبرى من سقف المسرح كتبت عليهـا نصوص الأغنيــة بأحرف بارزة وبعض الرموز التي تعين وتبين حـدود نغمة معروفة من قبل . فاذا بدأت الموسيقـا بعزف المقدمة تحركت الشفاه من الجمهور المتلذذ بهذه الألهية ورفع عقيرته بالغنـاء أمام الممثلين على أن تبقى لهؤلاء مهمة واحدة وهي مرافقة الأغاني بالايماء والحركات التمثيلية .

وفي عـام ١٧١٦ وقد توات كاترين فندنبرغ إدارة المسرح الخاص بمعرض سان لوران تمكنت من الحصول على إجازة بتمثيل المسرحيات المؤلفة من الغنـاء والرقص والسنفونية .

ومن هنا كانت بداية النوع المسمى بالأوبرا كوميك .

* * *

ولهذا الحين لم تكن الأوبرا كوميك تختلف في تركيبها عن الكوميديا الهزلية التي تخالطها بعض الأغاني . وكانت تلعب الموسيقا فيها دوراً ثانوياً أما الدور الأول فهو الذي كان يتطلب القوة والبراعة في تأليف القصة والحوار والشعر وإفراغه في قالب غنائي . وقد اشتهر من مؤلفي هذا النوع كل من :

بانار Panard ، پيرون Piron ، لوساج Le sage

* * *

كان يشترط تكوين الأوبرا كوميك في مبدأ حياتها من العناصر الآتية :

١ ــ نخبة من ألحان ذاعت شهرتها واستبدلت كلماتها مقتطفة من الأوبرات الحديثة التي وضعها لوللي .

٢ ــ أغانٍ شعبية من نوع الفودفيل Vaudeville ذات طابع قديم (المطابقة بين الشطرين الأولين من اللازمة والمطلع) وكان لدى الافرنسيين خزائن مليئة بمثل هذه الأغاني ومادة غزيرة لا ينضب معينها تصلح للضاحك منهـا أو الباكي والساخر أو المتهكم وقد صيغت من مختلف الألحان والأوزان .

٣ ــ ألحان مستحدثة تصلح للغنـاء المنفرد أو الجوقي ولمرافقة الرقص الذي يصار الى عرضه عادة في ختام المسرحية .

* * *

أوول من بدأ تلحين المقطوعات الخاصة بالمعرض من الموسيقيين :

جان كلود جيليه J. Claude Gilliers ١٦٦٧ — ١٧٣٧

جان جوزيف موريت J. J. Meuret

* * *

كان جان كلود يؤلف بين العامين ١٦٩٠ و ١٧١٥ لحساب الكوميدي فرانسيز وقد لحن كثيراً من أشعار ريتيار Regnard ودانكور Dancourt وفي هذا العهد كانت رياح التطور في هبيب ودبيب إلى التأليف المسرحي حيث انعطفت به نحو الناحية الهزلية .

وأول من تعرض لهذه الناحية من الكتاب هو موليير ويظهر أن هذا النوع من الموسيقا أصبح مصدراً يستوحيه الشعراء والكتاب في ذلك العصر وأغرب من ذلك أن هؤلاء الكتاب جمعوا بين النوعين المسرحية الخاصة بالمعرض أو بالكوميديا واعتبروهما من أصل واحد ولم يعد ثمة فارق بينهما من حيث المضمون حتى أن جان كلود التحق عام ١٧١٥ بالأوپرا كوميك حيث قضى بقية أيامه وخلف نخبة من الألحان .

وأما جان جوزيف موريت فقد كان يعمل لحساب الكوميديا الايطالية منذ عام ١٧١٨ وظل ملازماً لها طوال حياته . وكانت الكوميديا الايطالية هذه تقوم على أساس المسرحيات التي وإن خلت من العناوين مشابهة لمسرحيات الأوپرا كوميك ومماثلة لها إلى أبعد حد . والنماذج الفنية الواردة من إيطاليا هي التي كان لها أثرها في ألحان جان جوزيف موريت ومن درج عليها من المؤلفين الافرنسيين.

* * *

في الآونة التي نشأت فيها الأوپرا كوميك في المعرض الافرنسي كانت

الأوبرا الايطالية تتمخض عن مولود جديد لا يقل عنها وسامة وهو الأوبرا بوفا.

تتكون الأوبرا بوفا من مجموعة المقاطع الهزلية التي اقتطفت من فصول الأوبرا الجديَّة opera seria ومن أشتاتها المتفرقة وكانت تعرض في بدايتها خلال الفصول الجدية كوسيلة للترفيه intermezzi وما زالت على مثل هذه الحال حتى تبوأت مكانتها الخاصة وصارت لها منزلة لائقة بين المنازل .

وفيما أسلفناه عن الأوبرا من قبل أنها نشأت عقب التجارب التي كانت تجري في المسرح الخاص بقصر باربيريني عام ١٦٣٧ في مدينة روما فعلى أثرها تأسس بين العامين ١٦٥٧ و ١٦٦٢ مسرح جديد في فلورنسا يرعاه الكردينال جيو كارلو دي مدسيس واشتهر تحت عنوان :

Teatro della via della Pergola

وكانت الباكورة من أعمال هذا المسرح قيامه بتمثيل الكوميديا الموسيقية كما أن أشهر المسرحيات التي بوشر بتمثيلها من هذا النوع عام ١٦٥٧ هي مسرحية:

La Tancia overro il Podesta di Colognole

يدور محورها على وصف الحالة التي كان عليها كل من الملاك الثري والقروي الساذج وقد وضع كلماتها يعقوب ميلاني وصيغ لها من الألحان ما لا يقل حسناً عن ألحان الأوبرات الجدية . وزودت بالمشاهد الممتعة وبالأغاني الجوقية في نهاية كل فصل من فصولها .

وعلى أثر وفاة الكردينال عام ١٦٦٢ أغلق المسرح وانتقلت هذه الحركة الفنية كما هي الى نابولي وتضافرت جهود الملحنين على إحياء هذا اللون المبتكر وفي مقدمتهم ستراديللا ١٦٤٥ — ١٦٨٢ و فرانسيسكو بروفنسالي ١٦١٠ — ١٧١٠ .

ويعود الفضل الاكبر بتشجيع حركة الأوبرا بوفا وتثبيت أقدامها لكل

من اسكندر سكارلاتي وتلميذيه فرانسيسكو دورانتي وليونار دوفيتشي .

كما ذاعت شهرة پيرغوليز Pergolèse وطارت بالمسرحية العظمى التي ألفها تحت عنوان (سيرفا پادورنا) عام ١٧٣٣ .

وفي البندقية أيضاً لاقت الأوپرا بوفا نجاحاً باهراً واشتهر فيها بين المؤلفين بالداسّار غالوّپي Baldassare Galuppi ١٧٠٦ — ١٧٨٤ .

* * *

تتألف الأوپرا بوفا أولاً من افتتاحية مقتضبة في غالب الأحيان ومن ألحان متعددة مختلفة في أوزانها وإيقاعاتها يمكن عرضها تباعاً على الشكل الآتي :

تأدية غنائية	Aria cantabile (١)
تأدية إلقائية	Aria parlante
تأدية مع مصاحبة الكمان	Aria col violino
تأدية نصف تصويرية	Aria di mezzo carattere
تأدية إبداعية	Aria di bravura

وتضاف اليها بعض الالقائيات التي يقوم الراوية بتأديتها وقد انفردت إلقائيات الأوپرا بوفا بلغتها السهلة واختلفت عن لغة الالقائيات المستعملة في الأوپرا الجدية . غير أنها لم تنحدر الى مستوى لغة الأوپرا كوميك الافرنسية فهي لم تختلف في نظر الطليان عن كونها عنصراً فريداً من عناصر الأوپرا الجدية . ولا بد للزائر الايطالي في فرنسا من الامتعاض أو الشعور بوخزة الألم في نفسه عندما يستمع الى تلك اللغة الشعبية التي استساغتها الأوپرا كوميك لأنه

---

(١) يراد بكلمة Aria اللحن الموضوع للغناء المنفرد ترافقه أحياناً آلة منفردة .

مفطور على احترامه الأوبرا وعلى اعتقاده الجازم بأن لغة المسرح يجب أن لا تنحط إلى درجة التبذل في المعاني والألفاظ .

ولم تكن الأوبرا بوفا الايطالية لتحيد في موضوعها عن تصوير واقعي للصميم من حياة القصور والأرياف . فالنبيل والقروي فيها هما بطلا روايتها وعليها تدور وقائع القصة . وأكثر ما تتوزع الأدوار الرئيسية بين شخصيتين أو ثلاثة ففي مسرحية (السيدة الخادمة) كانت التأدية للألحان من قبل الشخصيات الثلاث المنشد والمنشدة والأخرس .

وقد (انتهجت) الأوبرا بوفا في صوغ ألحانها طريقة القدود Parodie وهي عبارة عن وضع كلمات جديدة وفقاً للحن من الألحان القديمة فهيكل الأوبرا بوفا ما هو إلا مزيج من الألحان يعرض تباعاً وهو من أشهر الألحان التي وضعها الأوائل . وكان يطلق على هذا النوع اسم پاستيشيو Pasticcio ومعناه في الأصل (اللحم المختلط) .

ولا يغرب عن البال أن المطابقة بين المعنى والمغنى في الألحان لم تكن مستهدفة أو مقصودة قبل القرن التاسع عشر ولم يكن أحد يرمي إلى تحقيق فكرة كهذه سواء من قبل الفنانين أو من جمهور المستمعين .

إلا أن الموسيقا التي خصها الايطاليون بالأوبرا بوفا تضمنت صنعة لا ينكر أثرها في التاريخ . فلقد أودعوها سحراً من الحيوية والفتنة وجعلوها طواعية لكافة النواحي المسرحية : في مسايرة الحركات الوجهية في التمثيل والأوضاع الجسمانية وفي محاكاة أصوات المهرّجين وخفقة قلوب الرعاديد ورجفة ساقي الخائفين ومطارق الحدادين وخرير السواقي وهديل الحمائم إلى ما هنالك من شتى الحركات والأصوات .

فهي يوم غزوتها البلاد الافرنسية استطاعت أن تهيمن على الأوبرا كوميك

في عقر دارها بينما كانت هذه قابعة لم تبرح مكانها من التمثيل الفودفيلي .

* * *

في الرابع من اوكتوبر عام ١٧١٦ مثلت مسرحية (سيرفا پادرونا) على مسرح الكوميديا الايطالية في باريز .

وانتهت الرواية بسلام ولم تترك المسرحية أثراً مباشراً في النفوس .

بيد أنها يوم أعيد تمثيلها على مسرح دار الأوپرا في شهر آب عام ١٧٥٢ من قبل فريق بامبيني المشهور مع عدة أوپرات هزلية بدأت النقمة وثارت حرب ضروس سميت حرب المهرجين La guerre des bouffons وقد حمي وطيسها بين فريقين : فريق يرمي الى الاحتفاظ بالطابع الافرنسي التقليدي وفريق يهدف الى مناصرة الموسيقا الايطالية وازدادت هذه الحرب ضراماً حتى أن كل مسرحية إيطالية كانت تنجلي عن معركة سافرة بين الفريقين . وقد سرت عدوى هذه الخصومة الى البلاط الملكي . فالملك لويس الخامس عشر والمدام پومبادور كانا ينتميان للحزب المعجب بألحان لوللي ورامو بينما كانت الملكة الى الجانب الايطالي. وأخذ الفريق الأول يتكتل ويلتف حول الشرفة الخاصة بالملك ويحتل الفريق الموالي للايطاليين أماكنه بالقرب من الملكة مما يفضي بين الطرفين إلى التراشق بالألفاظ والتبادل في الشتائم والسباب .

وكذلك الأدباء وحملة الأقلام فقد انقسموا إلى شطرين كل منها يؤيد أحد الفريقين ويسخر قلمه لقذف الفريق الآخر بالهجاء المقذع .

وقد تطوع في الجهة الايطالية من الكتاب الافرنسيين كل من : (غريم Grimm) ، (ديدرو Diderot) ، (هولباخ d'Holbach) ، وجان جاك روسو وانضوى إلى صفوف المعارضة كل من جان فيليب رامو ، فريرون Fréron

و (ألاب لوجيه L'abbé Laugier) .

وتعتبر الرسالة التي أنشأها روسو في الموسيقا الافرنسية من أعظم الأحداث والمناظرات التي وقعت في تلك المعركة القلمية . وصف بها الكاتب خوف أنصار السنفونية وهلعهم من الأوبرا التي دكت حصونهم وحطمت تماثيلهم .

وإنا لنقتطف من هذه الرسالة قوله :

« يبدو أن لغتنا وإن كان فيها ما يلائم الشعر ظلت بعيدة عن الانسجام مع الموسيقا وأنها وإن صلُحت فانما تصلح للتعبير عن أفكار الفلاسفة وأصحاب العقول النيّرة من المفكرين » .

« من هنا تبدو نقطة الضعف في موسيقانا الافرنسية وتتبين الأسباب الداعية إلى وقفتها الحائرة بين الموسيقات العالمية » .

« ولما لم يجد الافرنسي سبيلاً إلى ملاحقة التطورات الفنية ومجاراة أصحاب النهضة المسرحية في البلاد الأخرى أخذ يبدع ما شاء له الابداع ويغدق علينا بفيض من علومه النظرية المعقدة التي لا تهدف إلا إلى الضجة ولا تحيد عن بلادتها البوليفونية الثقيلة على الأسماع » .

« وكأني بالموسيقار الافرنسي حفظه الله ورعاه وقد عرف شيئاً وغابت عنه أشياء وقف عند حد جعله من الصوت الأجهر اصطحاباً أحادياً ملازماً للأجهر المتمم ، وإذا ما حاول أن يتخطى هذه الحدود الضيقة وكتب للأصوات المتعددة فلن يكون جهله بالهارمونية ليقل عن جهله بالتلحين ... » .

« أنظر إلى لولي وتأمل فيما صنعه في مقطوعة آرميد تلقاه في أحرج مواقفها الخاشعة لم يستطع أن يعبر عن ذلك الخشوع أو يأتي بأية حركة نغمية ملائمة بينما هو يعتقد في قرارة نفسه ويتوهم أنه قد أحسن التعبير وبلغ الغاية بيضع تسلسلات اتفاقية هزيلة تمخضت عنها عبقريته الهزيلة » .

ثم يواصل روسو نقده الأسلوب الافرنسي في ناحية الايقاع قائلاً :

« إن من العيوب البارزة في موسيقانا الاكثار من التحويلات في المقاييس الزمنية بينما التلوينات التي هي العمدة في التمثيل تكاد تكون معدومة فقد انحصرت معرفة الفرنسيين بمصطلحين اثنين : الهادئ doux والصاخب Fort وأين منهم بقية المصطلحات أمثال » :

صوب القوة في الصوت	Rinforzando
بعذوبة	Dolce
بجد ورصانة	Risoluto
بتذوق	Con gusto
بلباقة ولطف	Spiritoso
بثبات واحتمال	Sostenuto
باشعاع وبريق	Con brio

« وغير ذلك من المصطلحات التي ليس لها مرادف باللغة الافرنسية » .

وكذلك في شكواه من المغنين الافرنسيين فبعد أن وصفهم بأنهم لم يفقهوا من الغناء سوى الصراخ ملء الأشداق استطرد حديثه قائلاً :

« بعكس الطلاوة التي نجدها في اللغة الايطالية فهي التي تمنحها السهولة في التلحين والأداء أضف إلى ذلك جرأة الايطاليين وإقدامهم على تزويد الألحان بالكثير من التحولات النغمية لتملأ اللحن حيوية وفعالية في التعبير الحسي . وقد برهنوا على أنهم أكثر منا دقة في ضبط الموازين وأشد حرصاً على استقامتها في الحركات المتناهية في البطء وفي التحوّلات الجمة التي أعدوها متناسقة وضمنوها ألحانهم التمثيلية استطاعوا أن يستنبطوا الصور المتحركة الرنانة – التي غابت

عن موسيقانا وعن تفكيرنا بضرورة وجودهـــا . لقد حققوا كافة النواحي التجميلية في موسيقاهم دونما لجوء إلى القواعد العلمية وإلى إضاعة الوقت فيها هباء» .

« وما ضرنا معشر الافرنسيين إلا التواري خلف المناهج النظرية في ركن من الألحان الرتيبة في موسيقانا ولولا أنهـــا طريق غير سالكة ولا مؤدية إلى العبقرية إو القوة الابداعية . وحسبها انحطاطاً وتدهوراً تسميتها عند البارزيين بالموسيقا الكتابية ومن أجدر من صاحبة الجلالة هذه أن تبقى حياتها مكتوبة وليس من يقرأها أو يجنح إلى تأديتها ... » .

وبعـد أن أعرب روسو عن رأيه في المدرسة الافرنسية وأسهب في وصف تخلفها عن الركب الصاعد ونصح قومه بالسعي والاقدام على إخراج الأوبرا القومية التي تلتقي في أردانها العبقريتان عبقرية البيان وعبقرية الألحان قال :

« فالقصة récitatif مهما كانت لغتها إذا توفرت لهـا وسائل الإحكام وأتيح فيها التجانس بين الألفـاظ والألحان وقام بدور القصّاص Recitant راوية يحسن تأديتها ويجيد وضع امكانياته الصوتية مكانها المناسب بين المناطق الهارمونية وأمكنت سيطرته على الأذن والعقل صح اعتبارها أوبرا بالمعنى الصحيح . وأين مثل هذه القصة وهاتيك الراوية من القواعد والمؤهلات التي اتخذتها مدرستنا الافرنسية عمدة في تكوين الأوبرا وأين هي العناصر الممهدة لها في لغتنا المحبوبة . أفأنتم راضون عن التفريط بمقدرات هذه اللغة بما فيها من سلاسة وكياسة بين أيدي أصحاب تلك الصيحات المنكرة ثم تسمونهم رواة !! لعمري أن فيما أوردته صورة عن موطن الداء في موسيقانا » .

ولعلنا إزاء البحث عن الدواء الناجع ندرك أن الراوية الافرنسية المنشودة لا بد أن تكون لهـا صورة مغايرة للصورة التي جاء بها لوللي ومن حذا حذوه

من الملحنين وإننا لن ندرك النجاح إلا في الاقلاع عن طريقتنا المعوجّة وإبدالها بالطريقة السوية التي سار عليها غيرنا » .

* * *

لقد تحققت النبوءة التي تكهن بها روسو في حديثه عن الراوية المثالية ولكن بعد حين طويل الأمد وهو التاريخ الذي ظهر فيه كلود ديبوسّي ونشأت بظهوره الطريقة التي أحكمت الصلة بين الموسيقا والنطق باللغة الافرنسية .

* * *

لقد عددت رسالة روسو فضلاً عن مبالغتها في وصف المساوىء التي أحاقت بالموسيقا الافرنسية طائفة من الملحوظات الدقيقة أعرب فيها عن وجهة نظره في نقطة الخلاف بين الطريقتين الايطالية والافرنسية في تكوين الأوپرا . وهو بالرغم من تغاضيه عن النواقص والمساوىء الايطالية وتنكره لبني قومه فقد أصاب الحقيقة في كبدها وقدم لبلاده أجل الخدمات . إذ ليس من المعقول أن نتجاهل أن المدرسة الافرنسية مدينة لجارتها الايطالية في أهم النواحي ، في الانطلاق واللين والتحولات المطردة وخاصة في الحركات الهارمونية .

* * *

ومن قبيل التصادف عقب النجاح الذي لاقته مسرحية (السيدة الخادمة) أن ثارت الحمية في رؤوس أنصار الموسيقا الافرنسية وفي سبيل الزود عن كرامتها حاولوا إثارة الضجة حول المسرحية المقبلة التي ألفها موندونفيل بعنوان تيتون والفجر Titon et l'Aurore وصح منهم العزم على تمثيلها في مسرح مدام پومبادور غير أنها باءت بالخذلان ولم تقو على الصمود أمام مقطوعة پيرغوليز .

فاضطر روسو أن يخوض بنفسه غمار التأليف ليبين الملأ كيف يكون تقليد الايطاليين فأصدر مقطوعة ريفية من نوع الباستورال بعنوان عرّاف القرية Le devin de village عرضت للمرة الأولى في المجمع الموسيقي عام ١٧٥٢ وحازت القبول والاعجاب. وقد حاول روسو أن يحذو فيها حذو الايطاليين إلا أن أسلوبه الجديد وقد ظهر فيه أثر الصنعة بارزاً لم يسلم من التنافر ولم يبرأ من التباعد عن الأسلوب الافرنسي المألوف فهو مما يوائم الشعر أكثر مما يلائم الموسيقا.

ويستدل على هذه الأزمة الخانقة التي لازمت الموسيقا الافرنسية في هذا العصر من الكلمة التي أسرّ بها غلوك إلى تلميذه ساليري حيث قال: «لقد فاتنا العمل الذي خلقنا من أجله يا صديقي وكنا على خطأ مبين»!!

* * *

ما كاد أن يستهل عام ١٧٥٢ حتى كان بناء مسرح الأوبرا كوميك قد اكتمل نهائياً وبادر جان مونيه Jean Monnet وهو المشرف على إدارته إلى الاستعانة بأعاظم الفنانين في ذلك العصر ليكون المسرح مستوفياً الشروط الملائمة، حافلاً بضروب المسرات فتعاقد مع الرسام بوشيه Boucher والرقاص (نوفير Noverre) والشاعرين (فافار Favart) و (فادي Vadé) والموسيقار (دوفيرن Dau- vergne).

أخذت الأوبرا كوميك تنمو وتزدهر منذ عام ١٧٦٢ بفضل اتحادها مع الكوميديا الايطالية التي أسست منذ عام ١٧١٩ وتزويدها بالمسرحيات ذات الألحان المختلطة.

وما أن لاح في الأفق طغيان الأوبرا بوفا الايطالية وتفوقها حتى اضطرت الأوبرا كوميك إلى حذف مادة الفودفيل من برامجها وتوفير عنايتها بالأوركسترا

وصرف همها إلى الغناء الفردي والمزدوج والجوقي . وعندئذ بدت ترفل في حلة قشيبة وتجر ذيول الخيلاء بذلك العنصر الموسيقي الذي دب فيها دبيب الروح في الجسم وقد أصابت في اختيارها من المواضيع أقربها إلى اهتمام الجمهور كالأساطير الخرافية التي تعود بالذاكرة نحو العصور الوثنية . فهي التي كانت تلقى رواجاً عند النبلاء والعمال والفلاحين وكافة الطبقات على السواء .

وعندما ظهرت للوجود مسرحية (المقايضين Les troqueurs) من تأليف فادي وتلحين دوفيرن عام ١٧٥٣ أيقن الناس أن الأوبرا كوميك قد سجلت تقدماً حسياً فيما يتعلق بالراوية والتأدية التي يقوم بها فقط لمطابقتها للنموذج الايطالي بينما هي تبوء بالفشل الذريع من ناحية التمثيل مما أدى إلى الحظر على هذا النوع من قبل السلطات اعتباراً من العام ١٧٦٦ وكان المنع يتناول الناحية التي اتبعتها هذه المسرحية وهي اصطحاب الراوية بالموسيقا ، ويسمح بالالقاء المجرد يقوم به الراوية .

* * *

وأشهر من ألف للأوبرا كوميك بعد منتصف القرن الثامن عشر :

لابورد Laborde :

ومن أشهر مؤلفاته :

جيل	Gille
الغلام	Garçon
المصور العاشق	Peintre Z'amoureux

* * *

غافينيه Gaviniès :

وهو من أشهر عازفي الكمان في القرن الثامن عشر لحن مقطوعة المدّعى الكاذب Prétendu وهي من نوع الرومانس ذات ثلاثة فصول عام ١٧٦٠ .

* * *

لاروبت La Ruette ١٧٣١ – ١٧٩٢ :

وكان يجمع بين الغناء والتلحين ومن أشهر مؤلفاته مقطوعة (سندريون Cendrillon) ١٧٥٩ .

* * *

بلبز Blaise :

وهو ملحن مقطوعة (آنيت ولوبان) التي سبقه إلى تلحينها كل من فافار وزوجته وهي مزيج من الأوبرا كوميك والفودفيل والقدود المقتبسة ألحانها من الأوبرات القديمة عام ١٧٦٢ .

* * *

دوني Duni ١٧٠٩ – ١٧٧٥ :

وأصله من نابولي وكانت شهرته قد تحققت في إيطاليا بين سراة القوم ورجال البلاط من الافرنسيين في مدينة پارم . رحل إلى باريز عام ١٧٥٧ واستهل فيها أعماله بتلحين المقطوعة المسماة (المصور العاشق لنموذجه) غير أن المقطوعة

التي نال بواسطتها أكبر قسط من الشهرة هي المسماة (الصيادان وبائعة اللبن) ١٧٦٣ .

* * *

مونسيني Monsigny ١٧٢٩ — ١٨١٧ :

وكانت من أشهر مؤلفاته مقطوعتا :

روزا و كولاس	Rese et Colas	١٧٦٤
الهارب من الجندية	Le Déserteur	١٧٦٩

وقد امتاز بقدرته الفنية وبزّ كل من سبقه من الملحنين بالرغم من قلة درايته بالعلوم النظرية الموسيقية . ويعتبر مونسيني لطلاوة ألحانه من الشخصيات المحترمة في الموسيقا الافرنسية . وله اليد الطولى في التطور المسرحي وخاصة في تحويله الأوبرا كوميك إلى نوع من الدراما الغنائية فهو الذي مهد لها انقلاباً لم تتكامل عناصره قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ولا يغرب عن البال أن هنالك شخصية (سودين Sedaine) وهو أول من اكتشف الكوميديا الباكية وكان يشغل منصب المعاون لمونسيني منذ عام ١٧٦١ .

* * *

فيليدور Philidor :

يعتبر وزميله مونسيني مؤلفين لأروع مقطوعات الأوبرا كوميك الافرنسية ولد عام ١٧٢٦ من أسرة اشتهر أكثر أفرادها بالموسيقا منذ القدم وكانت هذه الأسرة معروفة بأسرة دانيكان قبل أن ينعم لويس الرابع عشر على أحد أجداده

بلقب فيليدور فأضحى اسمه : (فرنسوا أندريه دانيكان فيليدور) .

تلقى كفايته من الدروس الموسيقية منذ نعومة أظفاره ولكنه انصرف إلى لعبة الشطرنج فحصل فيها على البطولة العالمية ولما بلغ الثالثة والثلاثين من عمره بدأ يؤلف لمسرح الأوبرا كوميك وكان النجاح حليفه لمدة عشر سنوات ثم انقطعت أخباره عام ١٧٧٠ ولم يعرف له أثر في باريز إلا في عام ١٧٧٣ ولكن نشاطه الفني أخذ يتناقص ويرجع القهقرى وكان من أشهر ألحانه :

الاسكافي بليز	Blaisé le Savetier	١٧٥٩
البستاني ومولاه	le Jardinier et son Seigneur	١٧٦١
الماريشال فيرّان	le Maréchal Ferrant	١٧٦١
توم جونس	Tem Jones	١٧٦٥

كان عنصر الهارمونية في ألحان فيليدور أقوى منه في ألحان مونسيني وأكثر دنواً من الصور السنفونية الألمانية .

* * *

غريتري Grétry ١٧٤١ — ١٨١٣ :

هو ذا عميد المدرسة الافرنسية وقطب أقطابها في العلوم النظرية . ومؤلف كتاب المباحث أو التجارب الموسيقية في ثلاثة مجلدات وهو الكتاب القيم الذي صار طبعه بقرار من وزاره المعارف عام ١٧٩٧ ونوّه عنه فولتر متهكماً في إحدي مذكراته بقوله : لقد جمع كتابك بين الفن والفكر !!...

ولنستمع إلى ما قصّه علينا غريتري من حياته فيما يلي :

لقد ولد في مدينة لييج وبدا شغفه بالموسيقا وهو في السادسة من عمره حينما كان يستمع إلى الفرقة الايطالية وهي تؤدي مسرحيات پيرغوليز إذ أحدثت في

نفسه أثراً جعله يميل إلى هذه الناحية منها فجعل يتلقى دروس الغناء باللغة الايطالية وظهرت مواهبه المشبوبة وبانت أهليته الموسيقية . وفي الثامنة عشر قام برحلة إلى إيطاليا وأخذت تموج في رأسه الألحان وبدأ التلحين ولما يتم دراسته الهارمونية والتنويط المضاد فلم يؤد مسماه إلى شيء يذكر فيما ابتكره من ألحانه الأولى والتي ينطبق عليها المثل القائل : « فيما بين طبقته الجهيرة والكمان الأولى تمر عربة تجرها أربعة خيول مطهمة » .

وعندما رحل إلى باريز تلقاه رامو بالازدراء وحمل عليه حملة شعواء . وقد استهام فؤاده بحب المسرح الافرنسي وكبار الممثلين فيقول : « لقد شغفت حباً باللهجة التي كنت أستمع اليها من هؤلاء وملك التمثيل عليّ شعوري حتى تبين لي فيما بعد أن هذا الشغف هو الذي قادني إلى الطريق التي خلقت من أجلها » .

وقد استشار المدموازيل كليرون واستخارها في أمره وبفضل الوساطة التي أدتها اليه حصل على تكليف رسمي من قبل ديدرو الكاتب الشهير بالقيام بتلحين بعض مسرحياته فبدأ غريتري ينسج على منوال لوللي ويمهد السبيل في الوقت ذاته لعبقرية غلوك وأصبح فيما هو عليه صلة الوصل بين العبقريتين فأصدر تباعاً كلاً من المقطوعات الآتية :

هورون	Huron	١٧٦٨
لوسيل	Lucile	١٧٦٩

رباعية « هل يسرّ المرء إلا في حجر أسرته » ؟

« Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? »

اللوحة الناطقة	le Tableau parlant	١٧٦٩
السحر المزيف	la Fausse magie	١٧٧٥
ريشار قلب الأسد	Richard Cœur de Lion	١٧٨٤

وقد رزح في آخر حياته تحت أعبـــاء ثقيلة في مهنة التعليم المضنية عندما استخدمته وزارة المعارف وقلدته وسام جوقة الشرف .

وكانت وفاته في الصومعة التي كان قد ابتاعها من جان جاك روسو .

***

لقد أوتي هذا الموسيقار علماً وسعة في التفكير بالنواحي الموسيقية وكان له أسلوبه الخاص في عمل الافتتاحيات ذات المناهج وكانت ألحانه ذات صبغة نفسانية أعدّ لها الألوان العاطفية وسيلة للتعبير عنها بخطوط واضحة جلية .

وقد اتخذت تراجيديته الموسيقية صورة ظهرَ الحوار فيهــا نطقياً مرفقاً بالأوركسترا المتوارية عن الأنظـار ولم يفارقه هذا الأسلوب طيلة حياته وكان جل قصده ومتمناه أن يكون هنالك مسرح شعبي يصار فيه إلى التمثيل المتسم بالطابع القومي وأن يكون التعليم الموسيقي إلزامياً في الدراسة الابتدائية .

وكان يتطلع بعين المشوق إلى ألحـان هايدن وإلى طريقته المتحررة من العبودية التي لا تزال الموسيقا الافرنسية ترزح تحت نيرهـا وهو أول من فكر وتنبأ عن الشعر السنفوني .

كان في أواخر حياته يشعر بالخوف ويرتعد فرقاً من ذلك التيار الجارف وما يحمله من التجدد في الموسيقا وقد أعرب عن مخاوفه هذه فيما كتبه بهذا الصدد :

« ليت شعري ما هي الأحداث التي ستقع بعدنا ؟ إني لأشاهد بعين الخيـال كائناً حوى الجمال والأناقة وفي إهابه ضرب من الألحان لم نعهد مثله معشر الموسيقيين في هذا العصر فأذهب إلى أبعد من هذا في سماء الفكر فيخيل إلي أن هذا الكائن وقـد بدا لناظري كما بدت طلعة المسيح لمن كان ينتظر على أياديه الخلاص تحف به هالة من النور فأستمع منه إلى ألحـان ملؤها الهارمونية التي لم

أعهد مثلها في انسجامها وعذوبتها في حيـاتي . فأقترب منه باسطاً ذراعي مبتهلاً أرتجي منه الخلاص » .

* * *

يقول رومان رولان :

« ولـقد تحققت هذه الرؤيا فيما بعد . فهذا الموسيقـار المسيح المنزل على قلب غريتري لم يكن سوى موتـارت العظيم . فهو الذي جاء بألحان لم يكن لغريتري ومعاصريه عهد بمثلها » .

* * *

وفي أواخر القرن الثامن عشر أخـذت الأوبرا كوميك تتطور وتتكيف بسرعة خارقة كما أخذ العنصر الهزلي فيها يتضاءل ويتراجع ليحتل العنصر الجدي مكانه وما كاد يحل عام ١٧٨٠ حتى خف الجمهور الافرنسي للاحتفاء بنوع جديد من التمثيل وهو الكوميديا الفودفيلية .

وفي هذه الفترة من الزمن آلت الزعامة إلى غلوك وامتلأت باريز على رحبها بجموع الموسيقيين الايطـاليين حيث تقبلتهم الأوبرا كوميك بصدر رحب وقدمت لهم أرضـاً خصبة صالحة لنتاجهم الفني ، كما فتحت الأكاديمية الموسيقية أبوابها لكل قاصد من رجال النهضة الفنية على اختلاف الملل والنحل،وممن أدرك المرتبة العليا والمنزلة السامية في الأوبرا كوميك من الطليان :

بيانشي	Bianchi
براتي	Brati
بروني	Bruni

ولا بد هنا من الاشارة إلى شخصين من الأعلام ساهما في نهضة الأوبرا كوميك احدهما ألماني وهو من اختلف الناس في تسميته فمنهم من يدعوه شوارتزوندرف Schwarzendorf ومنهم من يسميه بالاتينات Palatinat وآخرون يدعونه مارتيني Martini ولد في فرايشتات وألف من المقطوعات :

حقوق السيد	Droit du Seigneur	١٧٨٣
آنيت ولوبان	Annette et Lubin	١٨٠٠
مباهج الحب (رومانس)	Plaisir d'amour	

والأخيرة من كلمات فلوريان .

* * *

والثـــاني افرنسي يدعى دالايراك Dalayrac ١٧٥٣ — ١٨٠٩ وهو الذي ألف واحداً وستين مقطوعة من نوع الدراما خلال ثمانيـة وعشرين عاماً أشهرها :

آدولف وكلارا	Adolphe et Clara	١٧٩٩
دار برسم البيع	Maison à vendre	١٨٠٠

وأعظم مقطوعاته :

نينا أو العاشقة المجنونة	la Folle par amour	١٧٨٦

* * *

وقد خلف النجاح الذي لاقته الأوبرا كوميك خلال النصف الأخير من القرن الثامن عشر أثراً مباشر في الأوبرا الجدية نفسها فقد وجدت طريقها إلى قلوب الافرنسيين وجعلتهم يتذوقون بها الألحان السهلة ويستعرضون من الألحان

التي خلفها كل من لوللي ورامو وأصبحت في نظرهم شديدة التعقيد .

وقد جاز القول بأن الأوبرا كوميك هي التي مهدت السبيل أمام غلوك الذي استطاع أن ينحدر بالمأساة الموسيقية إلى المستوى الشعبي وهي التي كانت السبب في فتح الباب على مصراعيه أمام الغزو الايطالي والحيلولة دون رجوع الافرنسيين إلى موسيقاهم الوطنية وتراثهم الفني مدة قدرها أربعون عاماً ...

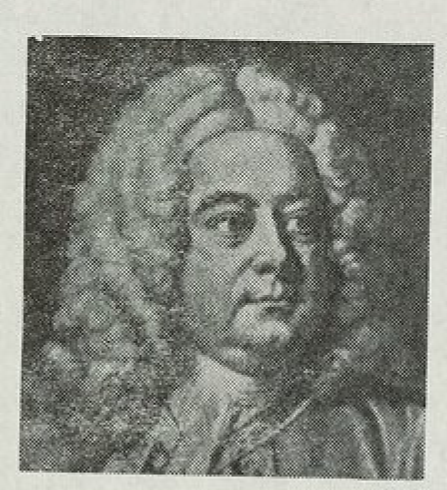


الفصل العاشر

كريستوف ويليبالد « غلوك »

Christoph-Wilibald Gluck

ولد في قرية وايدنوانغ الواقعة بالقرب من مدينة بيرشيننغ (فرانكونيا الوسطى) وهي قرية غير بعيدة عن الحدود البوهيمية وذلك في الثاني من حزيران — يوليو عام ١٧١٤ وكان ابناً لحارس الصيد الخاص بقصر الأمير لوبكوويتز .



قضى عهد طفولته في ظروف قاسية يجوب خلالها الغابات ويقطع الجبال حافي القدمين حاسر الرأس بين حدة الشتاء القارس وتهطال الأمطار والثلوج . ولم تكن هذه الحياة لتؤثر في

بنيته القوية وجسمه النشيط .

كان أول ما استهل حياته الموسيقية بين فتيان الخورس الخاص بمدرسة اليسوعيين في مدينة كوموناو حيث تلقى دروسه في الغنـاء والعزف على الكلافيسان والأرغن والكمان .

وفي مدينة براغ استطاع أن يقيم أود نفسه وينال رزقه كمغن وعازف على الكمان من التسكع في الطرقات. إلى أن أصبح فيما بعد عازفاً بارعاً على الفيولونسيل بين أفراد الفرقة التي كان يديرها الموسيقار البوهيمي كزرنوهورسكي ثم رحل إلى فينا عام ١٧٣٦ وفي حفلة ساهرة أقيمت في قصر الأمير لوبكوويتز اجتمع إلى الأمير لومبارد ميلتزي الذي أعجب به وأرسله على نفقته الخاصة إلى ميلان حيث أتيحت له الدراسة الموسيقية مدة أربع سنوات كان مدرسه فيها سامارتيني وهو أحد الممهدين لهايدن وقـد استطاع أن يكتسب منه ويفيد في معرفة السنفونية والرباعيات الوترية .

وفي عام ١٧٤١ ألف أولى مسرحياته (آرتازيرس) التي حازت الاعجـاب ثم أردفها بكثير من مثلها مما لم تقع نصوصه تحت أيدينا إذ لم يكن الايطاليون قـد اتخذوا عادة اللجوء إلى طبع المقطوعات المسرحية .

* * *

ولنقف هنـا هنيهة لنستعرض ما آلت اليه حال الأوبرا الايطالية في ذلك الحين ...

كان السوبرانو هو الآمر الناهي في المسرح والحاكم المطلق تطأطأ له الرؤوس ويخضع لمشيئته كل من المؤلف والمدير ويتصرف بشؤون التمثيل كما يحب ويشتهي وما من بادرة تقع في المسرحية إلا ويجب أن تسير وفقاً لمصلحته وهواه ليبدو أمام

النظّـارة في أبهج حلة من الظرف والابداع . ومن عادته ان يعهد بدور التينور إلى من يقوم بدور الوالد النبيل أو الخـائن الأثيم . ويعهد بدور الأجهر الواقع تحت رحمـة الأوبرا بوفا إلى البطل العاشق . وما قصده من هـذا التوزيع غير الاستئثار بالدور الأول ليخص به نفسه . فهو أول من يدخل المسرح على صهوة جواده وأول من يهبط من قمة الجبل الشامخ . وكثيراً ما يتوعد زملاءه ويهددهم ويحرج مركزهم إذا لم يوافقوه على وضع ريشة كبرى على رأسه كما يأبى أحيـاناً أن يموت في نهـاية المسرحية وأغرب ما فيه من أنانية وتطرف أنه لا يتورع من تشويه النصوص الأساسية (ليبريتّي) ومن التلاعب بالألحـان التي وضعهـا المؤلف . فهو صاحب السلطان والكل ينحني له ويحوطه بالتعظيم والتبجيل .

ومن هنـا يتبين أن الجمهور لم يعد يشخص ببصره لغير الناحية الغنائية التي انحصرت فيها عناصر الجمال . وأما بقية النواحي التمثيلية فلم يعد لها شأن يذكر.

والمغنية الأولى (بريما دونّا) فهي لا تظهر على عتبة المسرح إلا والغـلام يمشي من ورائها رافعاً بيده ذيول ثوبها الفضفاض حتى ولو ظهرت في جو مأساة رهيبـة ومواقف عصيبة . والأغرب من ذلك أن السوبرانو عندما ينتهي من تأدية دوره الغنائي يبقى على المسرح ليتناول البرتقـال أو يحتسي كأساً من الخمرة الاسبانية غير مبال بمـا يجري بين الممثلين من حديث ولا يظهر عليه ما يدل على اهتمامه بالموضوع الذي تـدور حوله المسرحية وكأنه لا يعنيه من الأمر شيء . وإذا ما وجهت طرفك نحو الجمهور من خلال التمثيل ألفيته لاهياً عنه في شرفاته منصرفاً إلى لعب الورق وتناول المرطبات وما يعير التفاته إلى المسرح إلا فيما ندر من وجود شخصية لامعة في الغناء .

تلك هي الصورة المطابقة للأوبرا ولروادها في ذلك العصر .

* * *

وقد أحرز غلوك شهرة فائقة وبدأت الألسنة تشيد بذكره وتثني على مواهبه فقد تلقى الدعوة من لندن عام ١٧٤٥ وفي طريقه اليها قصد إلى باريز حيث استمع إلى ألحان رامو وصادف وصوله إلى انكلترا حين كانت شهرة هاندل تملأ آفاقها فقدم مسرحيتيه :

آرتامين	Artaméne	
لا كادوتا داي جيكانتي	la Caduta dei Giganti	١٧٤٦

وكان قد أودع هاتين المسرحيتين أروع ألحانه القديمة مع التبديل في كلماتها وكانت هذه البادرة الأولى من نوعها أي أن يختار المؤلف من ألحانه القديمة ما صفق له الجمهور ونال اعجابه فيفرد لها مكاناً في مسرحية جديدة. هذه الطريقة الشيطانية لم تكن قد خطرت على بال الملحنين الايطاليين . ولكن فترة النجاح القصيرة التي لاقتها مسرحيات غلوك لم تكن إلا برقاً خلّباً فقد جعلته يدرك الفرق بين الأوبرا الملحنة والألحان المستطرفة وأن هنالك شرائط خاصة لا بد للحن المرافق للتمثيل أن يسير بموجبها وأن تكون هذه الشرائط متوفرة لدى الملحن فغادر لندن من فوره وكرّ راجعاً إلى فينا حيث قدم مسرحيته سيميراميد ١٧٤٦ ثم قضى فترة من حياته متنقلاً بين البلدين النمسا وإيطاليا استطاع أن يصدر خلالها مجموعة قيمة من الأوبرات المتسمة بالطابع الايطالي قوبلت بالاستحسان :

ازيو	Ezio	١٧٥٠
لا كليمانزا دي تيتو	la Clemenza di Tito	١٧٥٤
آنتيغونو	Antigono	١٧٥٦
ايل تريونفو دي كاميللو	Il trionfo di Camillo	

لادانتزا	la Danza	١٧٥٥
دون جوان	Don Juan	١٧٦١

والأخيرة هذه كانت من نوع الباليه .

وقد ألف للبلاط النمسوي عدة مقطوعات من نوع الأوبرا كوميك جاءت نصوصها باللغة الافرنسية من تأليف كل من ليزاج ، فافار ، فاديه ودانكور وكان بعض الموسيقيين الافرنسيين قد سبقه إلى تلحينها من قبل فوضع لها لحناً مبتكراً وهي :

جزيرة ميرلان	l'Ile de Merlin	١٧٥٨
العبد المزيف	la Fausse esclave	١٧٥٨
الشجرة المسحورة	l'Arbre enchanté	١٧٥٩
	Cythere assiégée	١٧٥٩
السكير التائب	l'Ivrogne corrigé	١٧٦٠
القاضي المخاتل	le Cadi dupé	١٧٦١
حجاج مكة	les Pèlerins de la Mecque	١٧٦٤

استند غلوك في تلحين هذه المقطوعات على الأسلوب الفرنسي واتخذه وسيلة لتنقيح أغلاطه في تراجيدياته المقبلة .

وفي عام ١٧٥٠ اقترن غلوك بماريانا پيغران التي علق بحبها منذ أمد طويل كان يترقب خلاله وفاة أبيها الذي كان يعارض هذا الزواج .

وفي عام ١٧٥٤ تسلم زمام فرقة الأوپرا في فيينا لقاء راتب قدره ٢٠٠٠ فلوران تحت إشراف الكونت دورازّو وفي العام ذاته منحه قداسة البابا لقب (فارس المهماز الذهبي) والكونت دورازّو هو الذي كتب إلى فافار يطلب اليه وضع مقطوعات الأوپرا كوميك ليقوم غلوك بتلحينها . ولا ندري من الأسبق

إلى التفكير بالسفر إلى فرنسا دوراز؟ أم غلوك ؟

يزعم غلوك أنه مدين بهذه الفكرة لرجل من أصحاب الصدارة الفنية كان قد أرشده إلى ضرب من التلحين لم يسبق له مثيل في عالم الأوبرا ويدعى رانييرو كالسابيجي ولد في مدينة ليفور في عام ١٧١٤ وتوفي في نابولي عام ١٧٩٠ قضى حياته في باريز وكان يشرف على طبع ديوان الشاعر ميتاساز وهو أول من أخرج فكرة الليبريتي (١) إلى حيز الوجود وكان ذا علم وخبرة بفنون الأوبرا وعناصرها المكونة وامتاز ببراعته التصويرية في تهيئة المواقف الدرامائية حسب الظروف .

قدم كاسباليجي مدينة فيينا عام١٧٦١ وقامت بينه وبين غلوك صحبة وتعارف وأشركه في إخراج مسرحيته أورفيو إيد أوريديس Orfeo ed Euridice وكان غلوك قد ناهز الثامنة والأربعين من العمر يوم مثلت في الخامس من تشرين الأول ــ اوكتوبر عام ١٧٦٢ وقد عهد بدور أورفيو لغوادني Gua-dani وهو أعظم سوپرانو في ذلك العصر فقام بتأدية هذا الدور بكل أمانة وتحفظ للخطة المرسومة من قبل المؤلف وكان الغناء فيه على غاية من البساطة المنصوص عليها في الكتابة الموسيقية بعد أن كان كل من غلوك وكالسابيجي قد أرهق أفراد الفرقة والممثلين بكثرة التمارين التحضيرية . فكانت التأدية على هذا النسق الجديد مما يثير المخاوف والدهشة عند الجمهور الذي أدرك أن القيام بهذا العمل لا يعني سوى الثورة على المسرح القديم .

وقد بوشر بعرض الدراما على الشكل الذي اتخذت الموسيقا فيه وسيلة لا غاية لخلوها من البهرجة الصوتية وتجردها من عناصر التحلية الموسيقية . وكانت

الليبريتي libretti كتيب صغير تدون فيه الأوبرات الايطالية .

الناحية الأشد رعاية فيها كثرة الاهتمام بدقائق التمثيل الذي أصبح عنصراً أبرز قوة وتفاعلاً من الموسيقا .

ومما يبرهن على أن فضل الجنوح إلى هذه الطريقة يعود إلى كالسابيجي ما كتبه بعد مضي بضع سنوات :

« لست موسيقياً بالمعنى الصحيح ولكن عالجت الالقاء التمثيلي ومارسته من كافة نواحيه وكانت أفضل هذه النواحي عندي وأهمها استظهار الشعر التراجيدي وبنوع خاص ما نظمت من الشعر بنفسي . ولقد فكرت منذ خمسة وعشرين عاماً علّني أجد من الموسيقا ما يصلح للشعر الدرامائي وللحوار أو الأغاني المتحركة Arzione فهداني البحث إلى أن الطريقة المثلى هي إيجاد الموسيقا التي تتمشى مع الالقاء الطبيعي . فلو نظرنا إلى الالقاء بحد ذاته لوجدنا أنه لا يعدو كونه جزءاً لم يبلغ الكمال من الموسيقا . ولو شئنا التعبير عنه بالكتابة الموسيقية بالدقة والضبط لاحتاج الأمر إلى ما لا نهاية له من الاشارات والمصطلحات لتجد كل حركة لبوسها ... » .

ثم يستأنف حديثه قائلاً :

« كانت مثل هذه الأفكار تتجاذبني وتتجاوب أصداؤها في نفسي عندما دخلت مدينة فينا عام ١٧٦١ وانقضى عام على إقامتي في هذه المدينة اجتمعت خلاله إلى سمو الكونت دوراز"و القائم على إدارة المسارح الامبراطورية سابقاً ومندوبها المفوض في البندقية حالياً وتلوت عليه مقطوعتي أورفيه Orphée فأبدى إعجابه بها وطلب إلي تسليمها له ليقوم باخراجها على المسرح . فقبلت مشترطاً عليه وضع اللحن الملائم لذوقي . فبعث إلي بالموسيقار غلوك الذي تعهد لي مؤكداً أنه سيضع مواهبه وإمكانياته تحت تصرفي . فقرأت عليه نصوص المسرحية وأكثرت من ترديد بعض الفقرات معطياً ألفاظها الألوان التي تناسبها وأشرت فيها إلى

النقاط التي تستدعي الاستطالة أو السرعة وإلى النوحي اللطيفة أو العنيفة من الصوت . فكان غلوك يضع الاشارة لكل من هذه الملحوظات ويأخذها بعين الاعتبار ».

ولنستمع إلى ما يقوله غلوك في هذا الصدد :

إني لأرتكب متن الشطط إن أقدمت على نسبة هذا النوع الجديد من الأوبرا الايطالية لنفسي بالرغم من أنه أصاب من النجاح ما يبرر هذا الادعاء ، فالحقيقة أن الفضل فيه كل الفضل يعود لكالسابيجي ».

* * *

ولم يكن غلوك ليقل عن زميله فضلاً في هذا الاكتشاف لأنه كان الآلة المطواع في يد كالسابيجي يستجيب لخططه المرسومة ويحسن القيام بها بفرط ذكائه وفضل عبقريته ومواهبه الفنية .

* ★ *

وما أن توطدت شهرة غلوك في هذه الطريقة الجديدة حتى عاد أدراجه إلى الطريقة الايطالية المعتادة ولحن هاتين المقطوعتين :

انتصار كليله	il Trionfo di Clelia	١٧٦٣
تيليماك	Telemacco	١٧٦٥

وكان من أعز أمانيه عليه أن ينطلق اسمه وتذاع شهرته في باريز ولما اشتدت به الرغبة الى تحقيق هذه الأمنية أخذ يفتش عن وسيلة فخطر له أن الطريقة التي توصل اليها ستنال إعجاب الافرنسيين وكان الكونت دورازو قد بعث بنسخة من مقطوعة أورفيه إلى باريز ليتم طبعها هناك فعزم غلوك على اللحاق بها

فرحل إلى فرنسا عام ١٧٦٤ . غير أن مقطوعته هذه لم تلق نجاحاً من الجانب الافرنسي ،

وفي عام ١٧٦٦ مثلت في فينا مسرحية جديدة عنوانها آلسيست Alceste وكان قد اشترك في تأليفها كل من غلوك وكالسابيجي وقد قرّ رأيها في هذه المرة على التمشي حسب رغبات الجمهور فانتقيا موضوعاً طريفاً لا عيب فيه سوى خلوه من انسجام الوقائع وتسلسل الحوادث . وكأن الأدوار كلها تألبت في مشهد واحد ولم تختلف فيه البداية عن النهاية . فكانت هذه المسرحية عرضة المناقشات الحادة والنقد اللاذع .

وقد جاء فيما كتبه أحد المتشيعين لغلوك ما يأتي :

« لقد أصبحنا في مدينة العجائب ، ولأول مرة نشاهد الأوبرا الجدية وليس في خورسها أثر للغلمان والموسيقا وليس فيها تمارين سولفائية وشعراً إيطالياً وليس فيه تشدق ولا انتفاخ . تلك لعمري مجموعة فريدة للمعجزات الثلاث حققها المسرح الامبراطوري » .

وعندما فرغ غلوك من طبع مسرحيته آلسيست عام ١٧٦٩ بعث بها مرفقة برسالة خاصة إلى الدوق دي توسكان بعد أن استكمل تنسقيها وأحكم إفراغها في قالب الدراما الموسيقية .

وفي العام نفسه عرض مسرحيته Paride ed Elena وكانت ثالثة المقطوعات التي ألفها كالسابيجي بعد أن أضاف اليها مزيداً من التحسينات الفنية .

. . .

وعلى مرّ الأيام كان غلوك يتلهب شوقاً إلى إحراز النصر في باريز فانقطع مدة قدرها خمس سنوات عن التلحين من أجل فيينا منصرفاً إلى اتخاذ الأهبة

والاستعداد للمعركة الفنية المقبلة . وقـــد طلب إلى الشاعر دي روليه الملحق بالسفـارة في فيينا أن يمد له يد المساعدة فكتب له المسرحية المسماة (إيفيجيني آن أوليد Iphigénie en Anlide وهي قريبـة الشبه بالمقطوعة التي ألفهـا راسين وبعث بها مشفوعة برسالة إلى دوفيرني مدير المجمع الموسيقي تتضمن الوصاية بأمر غلوك وتحث على العناية به جاء فيها :

« لقد بلغ من العبقرية درجـة استطاع معها أن يزيح من طريقه المؤلفين الايطاليين أصحاب الطريقة القديمة ليفسحوا له مجال العمل بطريقته المبتكرة فاذا أتيحت لمثل هذه العبقرية الموسيقية مشاركة الأدب الافرنسي الرفيع لا سيما في هذه الآونة التي غدت فيهـا اللغة الافرنسية في مقدمة اللغـات الموائمة للدراما الموسيقية فنحن على أمسّ الحاجة إلى مثل هـذه العبقرية الفذة لرفع مستوى الناحيتين الأدبية والفنية . وليس سوى غلوك من يستطيع أن يرأب هذا الصدع ويملأ الفجوة بين الشعر واللحن » .

اطلع دوفيرنيي على مضمون الرسالة وكان قد تعرّف من قبل إلى قيمة غلوك الفنية ولمس أثر القوة في ألحانه وقدّر أن سيكون لفحوى الرسالة وقع لا مثيل له في فرنسا قد يؤدي إلى تطور جديد فلم يتردد في نشر رسالة روليه في جريدة مير كور ده فرانس فتناولتها الصحف الافرنسية وأوسعتها مدحاً وتقريظاً ، ثم بعث اليه غلوك في شهر شباط عام ١٧٧٣ برسالة جاء فيها :

« ليس لي عندكم ظهير يساندني في تقديم نماذج من ألحـاني لاحدى المسارح فأرجو أن تشرفني وساطتكم لدى عمدة الأدب باقتراح يرمي إلى قبول مقطوعتي إيفيجيني) في مجمعكم الموسيقي وإني لأعترف مسبقـاً فيما إذا أتيح لي إخراجهـا بفضلكم وبفضل مؤازرة كل من نبراس الأدب جان جاك روسو وعمدته دي جييف فبرأيكم السديد أهتدي إلى صوغ الألحان التي تصلح لمختلف اللغات وتروق

لجهرة القوميات والنزعات » .

ولم يمض زمن يسير على تسلم هـذه الرسالة حتى علق عليها روسو في مقـال نشرته إحدى الصحف جاء فيه :

« إن دلت المقطوعات التي جاء بها هذا الرجل العظيم على شيء فانما تدل على علم غزير وعمق في التفكير . فقد أخذ أسلوبها مني كل مأخذ. وإن أتيح المؤلف أن يمضي في هذا السبيل حتى النهاية فسيأتي هذا الطراز إن عاجلاً أو آجلاً بنتائج باهرة تتضاءل أمامهـا الأساليب القديمة وكم يسعدني إن قمت نحوه ببعض الواجب الذي تستحقه عبقريته » .

وكان غلوك قد بعث بالفصل الأول من إيفيجيني إلى دوفيرنيي وحصل منه على الجواب الآتي :

« لقد أحسن الشيفاليه غلوك صنعـاً بارسال هـذه الدرة الثمينة إلى مجمعنا ولكن أحيطه علمـاً بأن تأديتها هنا لن تتحقق لأن مسرحية كهذه معناها قتل ذريع للأوبرا الفرنسية واندحار للتقاليد الموروثة » .

لقد كان الجواب على غاية من الحكمة والانصاف وفي الوقت ذاته ممـا يفسح المجال أمام المناقشة والمساومة فخطر لغلوك عند ذلك أن يلجأ إلى ماري انطوانيت تلميذته القديمة ويطلب حمايتهـا . فأرسلت في طلبه إلى باريز فجاءها ملبياً وباشر من فوره الاستعداد لعرض المسرحية .

وقـد أظهر غلوك ما أمكن من التشدد في جعل التأدية فيهـا وفق طريقته الخاصة يبغي من وراء ذلك تسديد الضربة الساحقة للأساليب القديمة المعتادة .

وتقضي القواعد القديمة المرعيـة في التمارين بأن يقف كل من الممثلين والممثلات داخل المسرح بملابسهم النصفية ليراقبوا ما يجري في البهو أو ليستمعوا لغنـاء أحد المطربين . وكان أعضاء الخورُس يتسترون عادة تحت القناع حتى

عام ١٧٦٦ ويقف الرجال منهم في جانب وأيديهم منعقدة الى الخلف والنساء في جانب آخر في مظهرهن البريء وبأيديهن المراوح . ويبقى عازفو الأوركسترا وهم بقفازاتهم الشتوية متجمعين عند التأدية مبعثرين في فترات الاستراحة ولم يكن هناك وسيلة لضبط الايقاع إلا عندما يدق الحطاب (كما يسميه روسو) بعصاه أرض المسرح .

على مثل هؤلاء استطاع غلوك أن يفرض سيطرته وعلى إرادته . وفي اللحظة الأخيرة جاء الخبر المفاجئ ينبئ بأن المغني الأول قد أصيب بالمرض فيضطر غلوك الى تأجيل الحفلة . وتقوم في وجهه العثرات ، الأميرات والعائلة المالكة كلها مقيدة ومرتبطة بحضورها في الوقت المضروب ومن المتعذر إبلاغها خبر التأجيل . ولكن إرادة غلوك لا تغلب وعزيمته لا تقهر إذ أعلن أن الحفلة لا تقام إلا وقد ابتلّ المغني من مرضه . وقد عرضت المسرحية في ١٩ نيسان عام ١٧٧٤ .

وقبيل الحادية عشر صباحاً كان ذيل من الناس يتدفق على شباك التذاكر وفي الخامسة بعد الظهر لم يتخلف من أهل البلاط سوى الملك ومدام دو باري . وقد استعيدت الافتتاحية وقوبل الفصل الأول ببرودة ووجوم رغم التصفيق الذي جادت به ماري انطوانيت . أما الثاني فقد عوّض عما فات من الاستحسان وفي الثالث فقد بدأت الألسن تهتف للمسرحية والمحافل تتناقل نبأ نجاحها الباهر.

وما هي إلا عشية أو ضحاها حتى كان الاستعداد لمسرحية أورفيه على ساق وقدم وكانت هذه المسرحية قد نالت نصيبها من التعديل ونقلت إلى اللغة الافرنسية وعهد بدور أورفيه هذه المرة للتينور . وقد بدت من خلال التمارين بعض أمور شاذة تدعو الى الدهشة والاستغراب . فقد تقاطر النبلاء أفواجاً على قاعة التمرينات والتفوا حول غلوك أثناء قيامه بادارة التمارين وهو في ملابس النوم ريثما ينتهي منها ليتسابقوا في خدمته ويتراكضوا الى حمل قبعته وردائه .

وفي الثاني من شهر آب عام ١٧٧٤ عرضت المسرحية فكان لها أثر عميق في الأوساط وبين الهتافات المتعالية في الصالة استمع الجمهور الى جان جاك روسو وهو يصيح بأعلى صوته قائلاً :

« أما وقد بانت السعادة من خلال هاتين الساعتين وأن في حياة البشر مثل هذه المتعة اللذيذة والغبطة الروحية فللحياة الدنيا قيمة ونفع وللانسان عبقريته الخلاّقة .

غير أنه بعد أيام قلائل وقعت الشحناء والبغضاء بينه وبين غلوك لأسباب لا تزال مجهولة حتى اليوم .

وبعد أن نال غلوك ما ينشده وما يصبو اليه من النجاح . أنعمت عليه ماري انطوانيت وخصته بمبلغ ستة آلاف جنيه للسكن وأسلفته ما يعادل هذا المبلغ ثمناً للأوبرا الجديدة وكذلك فقد استدعته ماري تيريز النمسوية الى القصر وهيأت له عملاً ينال منه ألفي فلورين مع جواز للسفر الى باريز كلما سنحت له فرصة لعرض احدى مقطوعاته . وفي عام ١٧٧٦ ظهرت مسرحية آلسيست باللغة الافرنسية مع التعديلات التي أشار بها روسو بالرغم من الاعتراض الذي أبداه غلوك وتعليقه عليها بقوله :

« أرى من السخف المزري أن يخشى على آلسيست من السقوط ، ولا أرى فيما تقترحه من مظاهر التحلية ما يحقق لها أكثر من نجاح عابر وإني لواثق بأنها ستنال الاعجاب دهراً لا يقل عن المئتين من السنين إذا لم تتعرض فيها اللغة للتحريف والتبديل فقد استوفت كل الشروط التي تسيرها مع الطبيعة في كل عصر »

وفي خلال الفترة التحضيرية للأوبرا (آلسيست) وافاه من فيينا خبر وفاة ابنة أخيه التي كان يحبها ويحنو عليها كاحدى بناته وكانت تجيد الغناء وكثيراً

ما كان يشركها في القيام بأهم الأدوار الغنائية فكان لخبر وفاتها وقع أليم في نفسه وصدمة عنيفة في شعوره فاضطر للسفر الى فينا على أن يتولى غوسسيك مكانه الاشراف على تهيئة الفصل الثالث الذي أضاف لحناً من عنده للفقرة الخاصة بدور هير كول Hercule لم يأت في مستوى ألحان غلوك وما زالت مسرحيات غلوك في نجاح مطرد غير أن المعارضة والحملات الشعواء كانت تسير الى جانب هذا النجاح سيراً حثيثاً وما كادت مسرحية ايفيجيني تعود الى الظهور مرة ثانية حتى تصدى لها كل من لاهارب ومارمونتيل وهما اللذان نذرا نفسيهما لاسقاط غلوك وللايقاع به وأول عمل قام به هذا الخصمان أن استدعيا الموسيقار الايطالي پيكشيني وكان يعتبر إذ ذاك من أشهر ملحني مدرسة نابولي لمنافسة غلوك .

* * *

پيكشيني Piccini ١٧٢٨ — ١٨٠٠ :

وهو من أعظم ملحني الأوپرا وقد اختص بناحية الأوپرا بوفا ، وكان قد ألف مقطوعة خاصة لمسرح روما عنوانها كيكشينا أو الفادة الحسناء أذاعت له شهرة عالمية . غير أنه ليس بالرجل الذي يستطيع أن يكون خصماً لغلوك ، فهو يجمع الى سمو ألحانه من الضعف والسقم في بنيته والعصبية في مزاجه ما يجعله غير أهلٍ للنزال في معركة كهذه .

وقد استقبلته لدى وصوله الى باريز محنتان ، برد قارص وجهل في اللغة الافرنسية وقد تولى مارمونتل تدريسه اللغة وتذييل الأهجية ومقاطع الشعر ليصنع لها لحناً وقد استطاع في مقطوعته الأولى فرقة الغواة Concert des Amateurs أن ينال إعجاب المناهضين لموسيقا غلوك وزعم أنصاره المتشيعون له أنها مقطوعة موسيقية عادية لا تتلاءم مع التمثيل .

وفي عام ١٧٧٧ ظهرت مسرحية آرميد من قبل غلوك بعث بها الى الباريزيين ليذكرهم بأنه ما زال يوالي نشاطه الفني . وآرميد هذه كان الفرنسيون قد استظهروا أبياتها مع المرافقة الموسيقية القديمة الموضوعة من قبل لوللي . وقوبلت بالاستحسان الذي أصبح بديهياً بعد النجاح الذي لاقته مسرحياته الأولى .

وفي السنة التالية تقدم پيكشيني بمسرحيته رولاند وهي التي كان قد باشر تلحينها يوم قدومه الى باريز وكان الجمهور يترقبها بفارغ الصبر . وفي اليوم الذي ظهرت فيه على المسرح جلس هو في جانب من الصالة وامرأته وولده في جانب آخر يجهشون بالبكاء خشية على المسرحية من السقوط . وقد أسفرت النتيجة عن نجاح الأوپرا وعن معركة الكواليس التي ظهرت طلائعها الى جانب هذاالنجاح. واتفقت الآراء أخيراً على أن تكون المقارنة بين الشخصيتين في موضوع مشترك ووقع الاختيار على مقطوعة ايفيجيني آن توريد Iphigénie en Tauride وهي التي كان غلوك قد صاغ ألحانها عام ١٧٧٩ ولحسن الطالع أن مقطوعته كانت الأسبق في النزول الى حومة الميدان فتمكن من اخراجها على الوجه الأكمل ولقيت من التعظيم والاكبار ما لم تحظ به مقطوعاته الكثيرة الأخرى .

ولكن حسن الطالع هذا لم يلازمه طويلاً ففي عام ١٧٧٩ حمل النقاد على مسرحيته ايكو و نارسيس Echo et Nrrcisse حملة شعواء ولم يعد يطيق صبرا على الصدمات المتوالية التي كانت تكال له جزافاً فغادر باريز كئيباً متجهاً نحو فيينا. وفي عام ١٧٨٠ عرضت أكاديمية الموسيقا مسرحية آتيس Atys لبيكشيني ثم أعقبتها بمسرحية ايفيجيني آن توريد من تلحينه أيضاً وكان المفروض أن تتحطم أمام الذكريات الرائعة التي تركتها ألحان غلوك . وهكذا فان كلاً من الفصلين الأول والثاني قوبلا بمنتهى الوجوم ولم ينقذ الفصل الثالث من البوار إلا جمال الأغنية پيلاد Pylade وروعة المقطوعتين الثلاثية والجوقية . ولكن

عندما أعيد تمثيلها المرة الثانيـة ظهرت المغنية الأولى على المسرح وعلى وجهها علائم السكر وأخذت تؤدي دورها على شكل خاطىء . فما كان من أحد النظارة إلا أن صاح متهكماً :

— أهذه هي ايفيجيني آن توريد أم ايفيجيني آن شامبانيا ؟

وعم الهرج والمرج في الصالة وتوقف التمثيل ولما عرضت بعدها المسرحية هـذه في حفلة جمعت بين لحني غلوك وپيكشيني المقارنة بينها اذا بكفة غلوك هي التي تبقى راجحة .

تلك كانت خاتمة الصراع بين الخصمين المتنافسين ولم يبق سوى معرفة ما آلت اليه حياة كل منهما ...

في عام ١٧٨٣ استحوذ پيكشيني على نجاح باهر في مسرحيته ديدون ولكنه ابتلى على أثره بخصم جـديد هو ساكشيني Sacchini ١٧٣٤ — ١٧٨٦ وهو الذي بالرغم من جنسيته الايطالية كان ينسج في فنه على منوال غلوك. وقد استهل عمله بمقطوعة Chimène ولكنها لم تكن لتستطيع القضاء على شهرة ديدون .

وكانت تلك الفترة من أسعد أيام پيكشيني فقـد نال الثروة والجـاه بسبب تعيينه مديراً لمدرسة الغناء المؤسسة في ذلك الحين بنـــاء على اقتراح قدمته الأكاديمية . وفي هـذه الآونة صادف قدوم ساليري الى باريز وهو من تلاميذ غلوك يحمل معـه أوبراه المسماة les Danaïdes مدعياً أنها من تأليف أستاذه فقوبلت من الجانب الافرنسي بالاستحسان المصطنع .

وأما غلوك فقد كفّ عن تلحين الأوبرا يوم غادر باريز عـام ١٧٧٩ ولم يغتفر للبـاريزيين ذلك التحدي السافر وبدأت قواه الجسدية والفكرية تنهـار وحاقت به العلل والأمراض وتوفي في الخامس عشر من تشرين الثاني عام ١٧٨٧ وقد نقشت على ضريحه هذه العبارة :

« هنا يرقد الألماني الشريف والمسيحي المؤمن والزوج المخلص والموسيقار المبدع الشيفاليه كريستوف غلوك »

« ١٥ نوفمبر ١٧٨٧ »

وقد قام پيكشيني بحق الوفاء لزميله الراحل فبدأ يشيع ذكره ويشيد بآثاره الفنية الخالدة واقترح على الأكاديمية أن يصار الى الاحتفال بذكراه مرة في كل عام مع التأدية لبعض المقطوعات من ألحانه الخاصة .

وقد جاء دور پيكشيني في تجرع كؤوس الهم المريرة . فقد اندلعت نار الثورة الافرنسية وولى هارباً الى نابولي حيث بقي تحت وطء الرقابة الشديدة فاضطر الى الانتقال منها الى البندقية ثم ما لبث أن عاد الى نابولي في طريق عودته الى باريز. وحصل فيها على غرفة بأوي اليها وقلده بونابرت وظيفة التفتيش في المعهد الموسيقي براتب لم يكن ليحصل عليه بسهولة فضلاً عن أن الفرقة ما كانت أجرتها لتسدد في كل مرة وبمثل هذه الظروف السيئة كانت وفاته في ٧ أيار عام ١٨٠٠ في مدينة باشي . ولقد كان حقاً من أرفع الموسيقيين قدراً وعلماً وكان تفكيره في مستوى موتسارت أحياناً وأما في أغلب الأحيان فهو في مستوى روسسيني .

* * *

وانقف هنا قليلاً لنلقي نظرة عميقة عجلى على غلوك ولنستعرض طريقته في التلحين ونقدر قيمتها الفنية . ولنلق بالجدل والمناقشات العقيمة التي كانت تجري بين أنصاره وخصومه عرض الحائط ..

ولنستمع اليه متحدثاً عن نفسه في رسالة كان قد رفعها الى الدوق دي توسكان إذ يقول فيها :

« عندما عهد إلي بتلحين الأوبرا آلسيست وطدت العزم على أن أتحاشى الخطيئات والهفوات التي كان يتعرض لها الايطاليون في أوبراتهم وأتوارى عن

مظاهر الفتنة والتحلية التي ما كانت إلا لتقلل من شأنهـا . فعدت بموسيقاي الى عنصرها الأساسي الذي كانت عليه في مخالطة الشعر دماً ولحماً واني لأعتقد أنه كلما توثقت بينها العلائق والروابط زادت قوتها في التعبير عن الأحاسيس المختلفة وكنت أجد أن الزخارف والتجميلات الظاهرية التي تتألق كالتاج المرصع فوق هامتها مما يدعو الى الشلل والجمود في حركتها وأن مثلها في ذلك كمثل الوجوه المصطنعة تحت تأثير المساحيق والألوان التي تسلطها الأضواء المسرحية فكنت لقاء أية خطيئة لفظية تبدر من أحد الممثلين أستوقفه وهو في أحرج مواقفه من الحوار عند بعض المقاطع المعتلة (ذات الأحرف الصوتية) وأضع للأوركسترا العلامة الخاصة بالصمت ممهداً له السبيل الى اظهار محاسنه الصوتية» .

« وكنت أحسب للجزء الثاني من اللحن حسابه فلا أجعله مرتجلاً لا سيما اذا كان هـذا الجزء هو أشد الجزئين حساسية ولا أجعل الكلمات تتردد أربع مرات في اللحن الواحد ولا أختتم اللحن قبل أن يتم المعنى وذلك ليكون المغني حر التصرف بشكل التأدية وتقليبه على أوجه مختلفة . وقد عنيت بجعل الافتتاحية متضمنة مواقف الرواية ليستعرض فيهـا كل ممثل دوره ولا يؤخذ على غرة عند رفع الستار وجعلت التأدية الموسيقية على فترات متقطعة لتملأ الفراغ بين الجمل الناطقة وحتى لا يظهر أثر لطغيان اللحن على الكلام فتشوه المعاني .. » .

* * *

من هنا يتبين أن غلوك كان يرمي الى وضع اللحن في خدمة الشعر وتحت تصرف الدراما وأغراضها التمثيلية وهـذه الطريقة لم تكن تخالف الطريقـة الافرنسية القديمة وقـد جرت مناقشة بين أهل الفن بصدد ألحان غلوك الخاصة بمسرحية آلسيست فوصفها أحدهم بأنها لا تزيد عن الطريقة اليونانية القديمة في

نحت التماثيل وفق أعمدة قد أعدت لها من قبل .

ومما لا سبيل الى انكاره أن غلوك وقف في وجه التراث الافرنسي وقفة جبار عنيد أنظر الى ألحانه كيف ولأي حد تتعارض مع طريقة لولي ورامو أو بالأحرى كم أدخلت عليها من عناصر التجدد ...

فهو يتحرى السهولة والبساطة قبل كل شيء ليكون اللحن أقرب الى الفهم الشعبي ، في الوقت الذي يخلع عليه وشاحاً من الطلاوة التي اقتبسها من الموسيقا الايطالية . وقد أدرك بفكره الثاقب وعقله النيّر أن أقرب الفواصل أجملها في تركيب النغمات ولذلك فقد جعل ديدنه قلة استعمال الفواصل البعيدة التي كثر استعمالها عند الافرنسيين وكذلك فهارمونيته بلغت غاية الوضوح فضلاً عن الايقاعات البسيطة التي اختارها لألحانه فقد جاءت خالية من كل تعقيد ايقاعي ، كل ذلك لكي يتسع مجال الفكر أمام النظارة يتذوقون به العنصر التمثيلي الغنائي دون مجهود ذهني أو عناء فكري .

ولم تكن الدراما الفرنسية قبل عصر غلوك مما يشبه التراجيدية الغنائية tragédie lyrique وأول من حذا هذا الحذو من الشعراء الافرنسيين كينو Quinault ثم لحق به الكثيرون فيما بعد .

ومن المزايا التي عرف بها غلوك أيضاً قلة اهتمامه بعنصر الرقص بالرغم من رغبة الجمهور الملحة في (الباليه) فمقطوعته ايفيجيني آن توريد هي الوحيدة التي تضمنت رقصة صغيرة من الباليه اقتضتها صلتها بموضوع الرواية . وأكثر ما كان يوجه عنايته الى اظهار الشعور والعاطفة في ألحان تلك الناحية التي خلت منها ألحان رامو ولولي . ويعتبر عهد غلوك فاتحة للعهد الذي لم تعد الموسيقا فيه وقفاً على اللهو واشاعة السرور والابتهاج أو لغة لمخاطبة الذكاء والعقل بل أصبحت وجهة سيرها نحو القلب . فكان يصف شعر كينو بطغيان الفكر على العاطفة

وبتفوق الجمال اللفظي فيه على الاحساس . ويزعم أنه بمعونة روسو استطاع أن يرجع النغمة الى عناصرها الطبيعية وينفض عنها غبار التكلف والصنعة . وكان يستهدف تحقيق الغاية المثلى التي كان يحلم بها الأوائل. في إتيان الموسيقا بالمعجزات الخارقة وبالرغم من قرب عهده بطريقة رامو ولوللي لم يكن بعيد الشقة عن الفن الايطالي بالاضافة الى غريزته الألمانية فقد جمعت عبقريته الغناءالايطالي الى العزف الألماني البارع ، الى الأسلوب الرومانتيكي الافرنسي . فكانت هذه العبقرية ترمي بأشعتها وتلقي بأضوائها في الطريق التي مهدت لعهد بتهوفن وموتسارت .

* * *

الى هنا تنقضي مرحلة من مراحل الموسيقا وتنطوي صفحة من صفحات تاريخها .

فالخاتمة التي انتهت اليها حياة غلوك كانت في الوقت ذاته خاتمة لعهد التراجيدية الموسيقية وسيطرتها وبداية لعهد انتقالي جديد وكل من ظهر بعد غلوك من الموسيقيين كان يسعى الى تمديد أجل ذلك العهد المدبر وإطالة حياته ريثما ينتهي إعداد اللون المقبل .

* * *

الثورة تجتاح البلاد الافرنسية . فيحدث ما ليس بالحسبان . فبدلاً من أن تكون الثورة وبالاً على المسرحيات التمثيلية وبطلاناً لعملها . فقد صدر مرسوم كانون الثاني ١٧٩١ يقضي بمنح الحرية المطلقة لعرض المشاهد التمثيلية . واذا بستين صالة تمثيلية تفتتح في باريز منها ستة عشر تعمل في المسرحيات الموسيقية فتقدم من المواضيع ما يتلاءم مع ظروف الثورة أهمها :

	le Siège de Lille	تأليف كروتزر	١٧٩٢
يقظة الشعب	le Rèveil du peuple	» تريبال	١٧٩٣
البيت الجمهوري	l'Intérieur d'un ménage républicain	» دوفاي	١٧٩٤

وغير ذلك من المقطوعات الكثيرة العدد الهزيلة في ألحانها وأكثر ما تكون من النوع الفودفيلي .

والى جانب هذا النوع عادت الأوپرا كوميك والأوپرا الى النشاط والازدهار.

ميهول Méhul :

في مثل هذه الفترة من الزمن ظهر المؤلف الشهير ميهول :

ولد في مدينـة جيفيت عام ١٧٦٣ وتوفي في باريز عام ١٨١٧ ومن أشهر المقطوعات التي ألفها :

أغنية الرحيل	le hant du Départ	
» القدوم	le Chant de Retour	
» الظفر	le Chant de Victoire	
أوفروزين	Euphrosine	١٧٩٠
ستراتونيس	Stratonice	١٧٩٢
آريودان	Ariodant	١٧٩٩
إيراتو	l'Irato	١٨٠٢
يوسف	Joseph	١٨٠٧

يعتبر ميهول متمماً لرسالة غلوك جمعت ألحانه بين السهولة والفخامة والتفوق على ألحـان غلوك في ناحيتها العاطفية والتلوين في التوزيع الآلي وهو في مقطوعته

Uthal ١٨٠٦ قد حذف الدور الخاص بالكمان واستعاض عنها بآلات الآلتو . وقد يظهر في ألحانه أثر الرومانتيكية .

شيروبيني Cherubini :

ولد في فلورانسا عام ١٧٦٠ وتوفي في باريز عام ١٨٤٢ وهو ذالك العالم البوليفوني استهل عمله بألحان الكنيسة ثم بدأ يلحن للأوبرا على الطريقة الايطالية ولدى مجيئه الى فرنسا تحول عن طريقته الخاصة متأثراً بألحان غلوك وقد لحن من هذا النوع مقطوعتيه :

لودويسكا	Lodoïska	١٧٩١
اليومان	les deux journées	١٨٠٠

ولما بلغه أن نابوليون يكن له حقداً سافر الى فيينا حيث قام بعرض مسرحيتيه لودويسكا وفانيسكا وقد صفق له استحساناً كل من هايدن وبتهوفن ثم عاد الى باريز وأصبح منذ عام ١٨٢١ مديراً للكونسيرفاتوار وقد بعث اليه بتهوفن برسالة يطلب فيها معونته بالتوسط لدى ملك فرنسا ليساهم في الاكتتاب من أجل القداس ري فلم يلب طلبه ولم يحاول الاجابة على رسالته .

كانت ألحان شيروبيني على غاية من التنظيم والاتقان ولا يستطاع وصفها إلا أنها من عمل أساتذة التلحين .

ليزوور Lesueur ١٧٦٣ — ١٨٣٧ :

من أشهر تآليفه مقطوعة أوسيان Ossian وهو الذي قام بتدريس بيرليوز وتزويده بالموسيقا التصويرية .

سبونتيني Spontini ١٧٧٤ — ١٨٥١ :

وهو الذي أبقى على حياة التراجيدية الموسيقية فترة من الزمن بمقطوعته فيستال Vestale ١٨٠٧ وهي خليط من نماذج مختلفة ايطالية الأصل حازت استحساناً طال أمده حتى قيل أنها أحيت ذكرى الماضي الحافل بالروائع والبدائع كمسرحيات أورفيه ، آلسيست ، آرميد .

* * *

وهنا بدأت الأذواق الافرنسية تميل وتتحول إذ تكونت الأوبرا الايطالية في باريز ومثلت على مسرحها تباعاً مقطوعات بايزيللو Paesiello ١٧٤١ — ١٨١٦ وأشهرها :

الطحانة الحسناء	la Jolie meunière
حلاقة سيفيغليا	Barbiere di Siviglia

ومقطوعات :

سيماروزا Cimarosa ١٧٥٤ — ١٨٠١

وأشهرها :

Matrimonio segreto

وقد زاد من رغبة الجمهور في الموسيقا الايطالية وشدة إقباله عليها ما ظهر من إيثار نابوليون الأول لها وكما يقول شيروبيني « خاصة لأنها لم تكن تمنعه من التفكير بأمور الدولة » . ويعتبر هذا من الأسباب التي وطدت مركز الطليان ومهدت السبيل لسيطرة كل من روسيني وماربير المقبلة . فقد استطاعت الأوبرا التاريخية أن تسد فوراً مسد الأوبرا التراجيدية .

وفي ألمانيا كان كل من موتسارت ، بتهوفن، وببر يعمل من ناحيته على تحضير الأوبرا السنفونية والرومانتيكية التي وجدها واغنر فيما بعد لقمة سائغة فأبدع فيها وأجاد .

* * *

تلك كانت خاتمة التراجيدية الموسيقية التي خلفتها فلورانسا وغرس مونتفردي بذورها وتعهدتها عبقرية غلوك ومهدت لها سبيل التطور .



الفصل الحادي عشر

العصر الكلاسيكي

العناصر المكونة للسنفونية والسوناتا الكلاسيكية

بدأت الموسيقا مرحلة جديدة من حياتها في العصر الذي كان غلوك ينسج فيه على منوال رامو ولوللي في فرنسا وبينما كان كل من هايدن وموتسارت يحذو حذو هاندل وباخ في ألمانيا .

وكانت الجهود المبذولة في كل من البلدين فرنسا وألمانيا فاتحة عهد جديد لم يسبق له مثيل في تاريخ الفن . في غضون سنوات معدودات تغيرت معالم العهد القديم وبرزت للوجود أنشودة جديدة موفورة الجمال زاهرة زاهية تشع بالعاطفة الشعرية وتتفجر بقوة الحياة الثائرة حلقت فيها الموسيقا في أعالي عالم الخيالات وأصبحت فناً يتفهم الطبيعة ويؤدي معانيها لمن لا يفهمونها وبهذه المنحة الغالية حق لهذا الفن أن يتبوأ الصدارة ويلقب بالفن الكلاسيكي .

وقد لاقت السنفونية من الشعب الألماني مرتعاً خصباً وموئلاً صالحاً للغرس

والنماء فالألمان وحدهم أحرزوا قصب السبق في هذا المضمار .

على أن الرسالة التي أدتها فرنسا في هذا الحقل كانت ذات قيمة بالغة الأثر فقد ساهم فيها أمثال غريتري ، فيليدور ومونسيني وهم أصحاب الشهرة في تأليف الأوبرا كوميك وأحدثوا في هذه الناحية تقدماً راهناً وكانت مباحثهم وجهودهم من أقوى العوامل التي مهدت سبيل النهضة الكلاسيكية . فليس من العدل أن يغمط حقهم ويؤخذوا بجريرة الشعب الفرنسي إذا كان هذا الشعب شديد الميل بغريزته الى الموسيقا المسرحية زاهداً في الموسيقا المجردة Musique pure راغباً عنها وقد سبق للألمان أنهم اقتبسوا الشيء الكثير من فرنسا وإيطاليا . إذن فالقول إن الألمان كانوا أسبق الأمم الى التعلق والتعمق في معرفة السنفونية واكتناه أسرارها هو الأقرب الى الصواب .

* * *

لو ألقينا نظرتنا العجلى على الوضع الذي كانت عليه الموسيقا السنفونية عند الافرنسيين خلال القرنين السابع والثامن عشر لتبين لنا أنه وضع سقيم اتخذت فيه الوجهة المعاكسة لاتجاه السنفونية الألمانية التي استكملت وسائل الصلاح وتوفرت لديها أسباب النجاح .

ففي فرنسا لم تخلُ موسيقا الرقص من عناصر السنفونية إلا أنها كانت سنفونية من نوع آخر يعرض على الجمهور في ألوان مختلفة منها الافتتاحية ouverture فالباليه Ballet فمقطوعة الرقاد Sommeil التي ألفها لوللي فالنجوى Sérénade التي وضعها مونتكلير Monteclair عام ١٦٩٧ فالسنفونية التي ألفها دورنيل Dornel عام ١٧٠٩ تعتبر كلها ضرباً من التوالي الثلاثية Suite en trio مفرغة في قالب يتبين السامع فيه صدق التعبير وقوة التصوير في تمثيل المشاهد

الطبيعية أكثر مما يشعر بدلالته على الرقص الايقاعي .

ومهما تعددت الأقوال واختلفت الآراء في حق لوللي فلا بد من التسليم بأنه أول من ابتنى صرح الأوركسترا فشاد لنفسه مجداً وانتصاراً باهراً فقد كان الناس يتقاطرون أفواجاً من كافة الأنحاء الأوربية ليشاهدوا ذلك التنظيم الرائع حيث أبدع فيه غاية الابداع فيقتبسوا منه هذه الصناعة المشرقة ويحذو حذوه في بلادهم .

وما انقضى عشرون عاماً على وفاة لوللى حتى أخذت السوناتا والكانتاتا الايطاليتين وجهتها صوب الطريقة الافرنسية وفي عام ١٧٢٥ أخذ فيليدور يلهب نار الحماسة في رؤوس أمهر العازفين ليساهموا في إحداث الجوقة الروحية Concert spirituel ليصار الى عرضها على مسامع الجمهور فيتذوقها ويستسيغها وكانت خطوة مباركة لها أثرها الحميد في أكثر المدن وبدأت المدائح والتقاريظ تنهال من كل جانب ويتردد في كل مكان صدى الاشادة في وصفها كفرقة منظمة مؤلفة من عدد لا يستهان به من الآلات المختلفة . واقتدت بها ألمانيا وحذت حذوها . كل ذلك والميول الغريزية عند الافرنسيين لا تزال على حال من الانطواء على نفسها ولا يزال الافرنسي يوالي نظر الكراهية الى السنفونية لخلوها من العنصر المسرحي الذي يصبو اليه ويتعشقه .

وقد نوه بلوش Pluche عن هذا الصدد في كتابه مشاهد الطبيعة عام ١٧٣٢ بقوله :

« إن أعذب الألحان وأجملها لمدعاة الى الملل اذا حصلت تأديتها من قبل العنصر الآلي وكأنها جسد بلا روح أو كثوب جميل علق على الخشب وما السوناتا إلا قطعة من المرمر صورت على الورق .

فالجوقة الروحية كانت تظهر خمساً وثلاثين مرة في العام الواحد أي في أيام

الأعياد الدينية حيث تتوقف الأوبرا عن التمثيل. وكانت ألحانها من نوع الموتيت بدأ بتأليفها لالاند Lalande ١٦٥٧ — ١٧٢٦ وهي من نوع الكانتاتا المقدسة وكانت لها منزلتها العليا في نظر الجمهور وبدأ المعجبون بها يفضلونها على المقطوعات الايطالية المعقدة لوضوحها وصفاء لونها .

ثم انتقلت هذه الطريقة التي ابتكرها لالاند الى خلفه موندونفيل ١٧١١— ١٧٧٢ وبقي الجمهور على ولائه واستحسانه لها كما كان في عهد سلفه .

لكن الحياة الموسيقية في فرنسا لم تقتصر على هذه الناحية فقط بل كان الجمهور لا يزال يرتاد الأوبرا كوميك لأنها من أبرز النواحي التي ملكت عليه شعوره ولا سيما حين كان رامو ينثر هنا وهناك مقطوعاته التي خصها بعبقريته وجعلها مزيجاً من السنفونية والألحان الراقصة .

وفي عام ١٧٥٤ قدم الموسيقار الشهير جان ستاميتز وهو المتشبع بروح مدرسة مانهايم وعمل في باريز على تأدية سنفونياته الخاصة بواسطة الجوقة الروحية . ثم تلاه غوسسيك Gossec ١٧٣٤ — ١٨٢٩ وحـذا حذوه فأفرغ الرباعية والسنفونية في القالب الكلاسيكي ولم يحقق في ذلك ظفراً ولم يفلح إلا في صوغ الكانتاتا والأوراتوريو وخصوصاً في مقطوعته Te deum تيدوم (١) .

اعتاد غوسسيك أن يصدم مستمعيه باتفاقاته الصوتية العنيفة وكأنه يريد بها تقليد الصواعق في قصيفها والأمواج الصاخبة في هديرها وأكثر ما كان يصوّر غضب الطبيعة في وجهها المريع باللحن الذي كانت تتولى الآلات النحاسية تأديته كصوت صادر عن بعد سحيق بينما تقوم الآلات الوترية بدور الواجف المرتاع وتأتي بصوت يشبه الهمس الناعم .

---

(١) تيدوم Te deum ومعناها لك الشكر يا الهي ! وهي التي كان يتبارى فيها ملحنو القرن السادس عشر وتستعمل في أعياد الظفر وتقدم للملوك أو الغزاة الفاتحين .

وقد حلّق في مقطوعته عيد الميلاد Nativité أيما تحليق فقد جهز لها جوقة من الملائك في ناحية قصية من الأوركسترا على سطح الصالة الكائنة في حديقة التويلري وكانت الأصوات الملائكية تتأدى الى الاسماع وهي محجوبة عن الأنظار مما يوحي الى المستمع أنها تصدر عن الملأ الأعلى وكان الرجل الذي يتولى قيادة هذه الجوقة يتابع حرفياً الحركات التي كان يتولاها قائد الفرقة الآلية حيث يرقبها من كوة لا تزيد عن قدر الكف وضعت خصيصاً لهذه الغاية .

وعلى أية حال فان هـذا العنصر التمثيلي هو الذي كانت الموسيقا المصورة بأشد الحاجة اليه فقد شعر غوسسيك بهذا النقص فحاول سد هـذه الثلمة ونجح في ابتداع هذا الأثر الجليل وإلحاقه بالموسيقا التصويرية .

* * *

ذلك هو النتاج السنفوني الذي ظهر في فرنسا بينما كانت الصلة بينهـا وبين التطورات التي كانت تحدث في ألمانيا مفقودة . وكان النتاج الذى أظهرته عبقرية هايدن لا يزال فيها مجهولاً فالسنفونية لم تدخل فرنسا قبل عام ١٧٦٤ .

ولـقد أسس غوسسيك عام ١٧٧٠ فرقة الغواة Concert des amateurs وكانت تتألف هذه الفرقة من أربعين عازفاً على الكمان واثني عشرة عازفاً على الفيولونسيل وثمانية من العازفين على الكونترباس بالاضافة الى العدد الوفير من الآلات الهوائيـة وقد اشتهرت هـذه الفرقة ولقبت بالفرقة الهائلة Orchestre formidable ثم تحولت عام ١٧٨١ الى نوع يدعى فرقـة الشرفة الأولمبية وهي التي خصها هايدن بستة من سنفونياته الفائقة الروعة .

ثم هبت رياح الثورة الفرنسية فأوقفت النهضة السنفونية عند هذا الحد أو بالأحرى استخدمتها لأغراضها الخاصة فتولى غوسسيك إدارة موسيقا الأعيـاد

والحفلات الرسمية منذ عام ١٧٨٩ وهـــذه الحفلات هي التي آلت الى إنشاء الكونسيرفاتوار فيما بعد أي عام ١٧٩٥ حيث عيّن غوسسيك مفتشاً للموسيقا وبدأ وزملاؤه كل من ليزوور ، ميهول ، شيروبيني ، دالاياك وهم من أعلام الموسيقا وأقطاب الثورة يعمل على إضرام نار الحماس في قلوب الافرنسيين بالألحان الوطنية والأغاني الشعبية يرددهـا في الشوارع آلاف مؤلفـة من رجال ونساء ويتغنون بها بصوت واحد وقد جاء فيما تحدث به تيبرسو عن حيـاة بيرليوز وهو أول من درس على ليزوور وألف السنفونية الحزينة قوله : « فهو الوارث الوحيد والمالك الشرعي للثروة الفنية التي خلفها أبطال الثورة من أساطين الفن » .

وصفوة القول إن السنفونية بمعناها الصحيح لم تكن من عمـل الافرنسيين وكل ما صنعوه في هذه الناحية لم يكن قط يتعدى الشعر السنفوني .

* * *

إذن فالقول بأن ألمانيا كانت مهداً للسنفونية بلا منازع هو قول فصل . فالسنفونية مدينـة لعبقرية أقطاب الألمان وأسلوبهم الفريد نشأت للتعبير عن تفكيرهم الخاص وإظهارهم الصور الناطقة بلغة الموسيقا عن صميم حياتهم .

ولو تطلعنا الى واقعية الألمان لتبين أن لهم طبائعهم الخاصة ينتمي اليها تفكيرهم العميق وآفاقهم البعيدة تنطلق فيها الآمال وتسرح في جوانبهـا الأحلام . تلك هي الغرائز التي جعلتهم يتذوقون الموسيقا الموضوعية تنعكس على مرآتها تلك الرؤى والأحلام في صورة يتفهمونها ويتحسسون بها . ولا ريب أن هذا النوع من الموسيقا مظهر من مظاهر الحياة الألمانية في ذلك العصر الكلاسيكي .

بيد أنه لا بد لنا من إقرار حقيقة أخري وهي أن ألمانيا كانت خلال القرن الثـامن عشر مجزأة ومنقسمة على نفسها بسبب النعرات الطائفيـة والسياسية ولم

يكن الحكام والأمراء يرضون أن ينفسح المجال أمام الشعب لحضور الحفلات التمثيلية وكانت الوسيلة أن تبقى أسمارها فاحشة فلم يكن للشعب منتدح غير غشيان الأماكن التي تعرض فيها الفرق الموسيقية ألحانها بأثمان معقولة .

أضف الى ذلك أن التعليم الاجباري المفروض عندهم على الفقراء من الطلاب(١) أنتج عدداً لا يستهان به من أمهر العازفين الذين اتخذوا هذه المهنة الفنية للارتزاق. فالسنفونية إذن قد نشأت في ألمانيا تحت تأثير العوامل النفسية والاجتماعية .

في مدينة عظمى كفيينا مثلاً كانت الأوبرا بالنظر لمكانتها الأدبية تحتل النتاج الموسيقي بكامله وتستأثر به لمصلحتها الى أن تكونت منذ عام ١٧٥٠ فكرة إقامة الحفلات الموسيقية لعامة الشعب في أكاديمية الموسيقا يوم الجمعة من كل اسبوع وفي الأعياد الدينية . وقد نهجوا فيها على غرار الجوقة الروحية في باريز وأما في مونيخ ودرسدن وشتوتغارت فلم يكن للألمان حول ولا حيلة للوقوف أمام الموسيقا الايطالية التي كانت تغزوهم بأعظم الأوبرات في عقر دارهم .

إلا أن المدن الصغرى كمدينة دارمشتات وهي التي كانت إمكانياتها لا تسمح لها ببناء الأوبرا كانت تستعيض عنها بالفرق الموسيقية في مثل هذه المدينة أخذ الموسيقار المدعو كريستوف غروپنر يذيع ألحاناً سنفونية على الجمهور المحروم من الموسيقا المسرحية .

وفي هامبورغ كان تيلمان Telemann قد تولى توجيه الفرق الموسيقية الكبرى التي كانت تتجهز وتستعد لمبارزة الجوقة الروحية في باريز .

وفي مدينة ليبزيغ كان دواس ١٧١٥ — ١٧٩٧ قد أسس فرقة كبرى سميت بسوق

---

(١) كان الفقراء من الطلاب يتلقون دروسهم الموسيقية في ألمانيا على نفقة البلديات ويتقيدون بالشروط التي تمليها عليهم البلدية وهي أن يشتركوا في اقامة الحفلات والمهرجانات الرسمية .

النسيج (١) Gewand haus .

وفي برلين كان القيصر فريدريك الثاني قد جعل الموسيقار كارل هينريك غراون من المقربين الى قصره وشجعه على تأليف السنفونية .

والمدينة التي نالت الحظ الأوفر هي مدينة مانهايم إذ لم تقل موسيقاها في تنظيمها وروائها عن موسيقا فرسايل وقد احتوت كلاً من الكوميدي فرانسيز والأوبرا الايطالية بالاضافة الى فرقة مؤلفة من كبار العازفين الموفدين اليها من جميع أنحاء أوربا . كما أنها كانت تملك أكاديميتين الموسيقا :

١ ـ أكاديمية يوهان ستاميتز وهو الذي نشأ في بوهيميا وبدأ إقامته في مانهايم منذ عام ١٧٤٥ وألف السوناتات الستة للعزف الثلاثي ولمختلف الآلات .

٢ ـ أكاديمية فرانس كزافيه ريشتر Franz Xavier Richter (١٧٠٩ ـ ؟) نشأ في مورافيا وبعد أن ذاعت شهرته في باريز بسنفونياته عام ١٧٤٤ انتقل الى مانهايم وطاب له فيها المقام حتى آخر حياته .

* * *

ومن هنا يتضح لنا كيف أن مدينة مانهايم كانت ملتقى أساطين الفن ونقطة انطلاق العبقريات وأن في أجوائها كانت تصدح أروع السنفونيات فتهتز لها تلك الربوع طرباً وافتتاناً .

وقد تعاقد فيها الأقطاب الأربعة توئشي Tœschi ، فيلتز Filtz ، هولتزباور Holzbauer ، كانتابيش Cantabich وألفوا فرقة عديمة النظير في كل الأقطار أطلقوا عليها اسم مدرسة مانهايم .

---

(١) سميت كذلك لأن الحفلات الموسيقية كانت تقام في مكان يدعى بسوق النسيج في مدينة ليبزيغ وقد تولى ادارة هذه الفرقة تباعاً كل من هيلر ، ومندلسون وغيرهما من مشاهير الموسيقيين.

في عام ١٧٤٥ كانت السنفونية قد اشتهر أمرها في سائر المدن الألمانية ووضع لهـا شايبي Scheibe حدوداً وعرفها للنـاس في كتابه النقد الموسيقي Kritischer Musicus وانتهى فيه إلى وصفها بالاكتشاف الغير المنتظر.

* * *

إن أول ما يجب العناية به في دراسة السنفونية الكلاسيكية ناحيتان :
الأولى وهي المتضمنة لكل من :

آ	القد	La forme
ب	الاطار	Le cadre
ج	البناء	La construction

والثانية وهي التي تشمل وسائل التأدية الآلية :

القد أو الفورما

يعتبر القد نوعاً واحداً لا يتغير سواء في السوناتا الكلاسيكيـة أو في السنفونية وهو الذي يتمثل لنا في الدور الذي قام به الموسيقـار كارل فيليب عمانوئيل باخ ١٧١٤ — ١٧٨٨ أصغر أولاد باخ الكبير ويعتبر في المقـام الأول بين العاملين في حقل الموسيقا العلمية التي كانت قد برزت بأبلغ معانيها في طريقة جان سيباستيان باخ ثم انقطعت خلال فترة من الزمن لغاية منتصف القرن الثامن عشر تمهيداً لنوع جديد أشد وضوحاً وأجزل سلاسة وأكثر دنواً من التفهم الشعبي . ذلك هو النوع الذي كان ينشده أساطين الأوبرا الايطاليـة ويترقبونه بفارغ الصبر .

هـذه الطريقة الجديدة هي التي حوّلت الميول وبدّلت الاتجاه من الأوبرا الى السماع الموسيقي المجرد لأن ضالة الناس التي كانوا ينشدونها في عنصر التمثيل الدرامائي وجدوه في هـــذا النوع الجديد على صورته الواقعية مقروناً بالتلذذ بعذوبة الألحان .

وغني عن البيـان أن اكتشافاً كهذا رفع من قيمة كارل عمانوئيل باخ فوق مستوى والده جان سيباستيان وأن التاريخ قـد سجل لهذا الموسيقار أروع الصفحـات ليس إلا لاعتباره أول من كشف عن السوناتا الكلاسيكية وشيد دعائمها ووضع لها الخطوط التي نسج عليها بتهوفن من بعده على منوالها .

ولكنه الى جانب الحظوة التي نالها في سجلات التاريخ والاشادة في مدحه فقد قصر عن بلوغ الغـاية . لأنه لم يؤلف مقطوعـة تستحق الخلود كغيره من المعاصرين الذين حذوا حذوه فأبدعوا كل الابداع .

* * *

لم تكن محاسن السوناتا لتظهر في أول عهدها دفعـة واحدة بل كانت نسبة تفهمهـا واستجلاء غوامضها وإدراك معانيهـا تزداد على نسبة تطور ذوق الجمهور المستمع ومقدار تحسسه بها .

وأول ما تتصف به السوناتا أو السنفونية القديمة أن الموضوع Thème الاستهلالي يبقى ملابساً لكافة أجزاءهـا ثم قضت العادة المألوفة أن يكون هـذا الموضوع على مظهرين في المراتب الصوتية مترادفين لا فصل بينهما إلا بجزء من اللحن يجعله المؤلف صلة الوصل بين المظهرين وتأتي هـذه الصلة عقب الاستعادة الثانية للمظهر الأول فيؤدي بها كل من المظهرين عمله البوليفوني .

ويمكننا بعـد الذي ذكر عن السوناتا الكلاسيكية وفيما ورد من إيضاح

لخطوطها الأساسية أن نلم بها عن طريق تحديد أجزاءها الآتية باقتضاب :

١ — يبنى هيكل السوناتا الكلاسيكية على المنهاج الثلاثي القد Symetrie ternaire لا على الثنائي Binaire كما كانت في أعصرها القديمة(١) وتتألف من ثلاث حركات متسلسلة :

سريع — بطيء — سريع

الحركة الأولى :

وهي البداية السريعة الليغرو وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء :

آ — وهو العرض l'exposé الذي يجمع بين الموضوعين وقد جرت العادة أن يقع اللحن في الثاني إما على البعد الخامس من الأول أو على المتعلق relatif بنغمته الأساسية وذلك للمطابقة بين نهاية الأول وبداية الثاني .

ب — الأفاويه Le divertissement ويسمى بالقسم العلمي La partie savante من السوناتا لأنه يرتكز على أهم القواعد النظرية وبه تبدو مظاهر القوة والانسجام الصوتي في اللحن .

ج — تكرار العرض La réexposition وهو الجزء الاستعراضي المشتمل على الموضوعين يعود فيه الثاني عند النهاية الى اللحن الأساسي .

* * *

الحركة الثانية :

وهي الجزء البطيء من السوناتا وتكون درجة التمهل فيها من نوع

---

(١) جرت العادة قديماً باستعمال القد الثنائي في صوغ الألحان المفرغة في قالب الافتتاحية ouverture والكونسيرتو Concerto .

Andante أو آداجيو Adagio أو لارغيتّو Larghetto ويفرغ اللحن فيها بقالب الأغنية (الليدا) أو في صيغة الأنغام المتقلبة Variations فان كانت من النوع الأول فهي من ثلاثة أقسام : جزء من اللحن له طابع خاص يتوسط بين استعادتين تختلفان عنه في النغمة .

وإن كانت من النوع الثاني فلا حاجة لتحديده .

* * *

الحركة الثالثة :

تكون السرعة فيها من نوع Allegro أو Presto وتبنى على الكيفية ذاتها في الأولى أي أنها تتألف مثلها من موضوعين وثلاثة أجزاء وتفرغ غالباً في قالب الروندو Rondo أي (رقصة الحلقة) أو بالأحرى تكون عبارة عن لازمة Refrain يتوسط بين استعادتها الأولى والثانية دور جديد Couplet مؤلف من نغم قائم بذاته .

وفي أكثر السوناتات لا بد من إضافة مقطوعة تأتي في قالب المينويتّو Menuet أو الشيرتزو Scherzo .

* * *

٢ – تقوم السوناتا الكلاسيكية على أساس الالقاء الفردي monodique وهي الطريقة المتبعة في تركيب الأوبرا . ولذلك نجد المستمع اليها وقد استطاع أن يستوعب لحنها الغنائي ويتابع سيره في سائر أجزاءها ويميز بينها وبين الاصطحاب إلا في ناحية معينة كالأفاويه وهي الجزء الذي تحتشد فيه التراكيب البوليفونية في القسم الأول فيشعر أن لكل جزء من أجزاء السوناتا قيمته وأثره في النفس

وأن من كافة الأجزاء تتكون وحدة كاملة لا انفصام في بعضها عن البعض الآخر فالجزء الواحد فيها وإن كان لوحده يمثل دوره الخاص فهو متمم لبقية الأجزاء الأخرى الموصول إلى هدف معين .

ومن الناس من لا يفرق بين سوناتا القصر Sonate de chambre وسوناتا الكنيسة Sonate d'église .

فالأول يمتاز بجوه الطليق حيث يتمتع فيه المؤلف بكامل حريته فيزوده بما شاء له الفكر من جمال اللحن وجودة التركيب ويمنحه فيضاً من الرشاقة في الايقاع وفيه ما يبتغي من مرتع خصيب ومسرح رحيب يستطلع منه كل مستطرف من بنات أفكاره الموسيقية سواء في الهارمونية أو الميلودية ويرزح الثاني تحت نير الأغلال والقيود وأقرب شاهد على ذلك تلك التي وضعها باخ إذ هي من النوع المقيد الذي يبقى فيه اللحن على وتيرة واحدة من البداية حتى النهاية ولا تختلف حركتها أو سرعتها مطلقاً كما أن الآلات على اختلافها توالي عزف الدور المخصص لها باستمرار دون توقف أو انقطاع .

* * *

الآن وقد أجملنا تحديد السوناتا الكلاسيكية لم يبق سوى أن نتعرف إلى وسائل التأدية الآلية التي مارستها .

كانت السوناتا القديمة تكتب إما للعازف البارع أو للثنائي أو للثلاثي مصطحبين بالفرقة أو غير مصطحبين . وعلى أية حال فليس للفرقة أكثر من دورها الثانوي تقوم به في سبيل الأداء . إلا أن سبيل التجدد أدت إلى إحداث نماذج عديدة منها السوناتا الأوركسترية أو الأوركسترا السنفونية والسوناتا للكمان المزدوج . والآلتو مع الفيولونسيل أو الرباعيات الوترية .

وقـد أدى تقليد سوناتا الثلاث الايطالية الى محاولة القيام بعمل السنفونية ذات الفرق الثلاث trios d'orchestre ومنهـا نشأت عادة الاكثار من عـدد الأصوات المستقلة إلى أن تلاشت طريقة استعمال الأجهر الرقيم والاصطحاب الذي تمارسه آلة الكلافيسان في قيادة الفرقة .

وبدأت الآلات الهوائية تعمل الى جانب الآلات الوترية لا لمضاعفة صوتها أو للعزف الاستثنائي المنفرد كحالتها السابقة ولم تعد الموسيقا تنظر اليها أو تعتبرها كوسيلة آلية صرفة فكل آلة من ناحيتها بدأت تشعر بأن لها طابعها الخاص الذي يؤهلهـا للقيام بعمل له خطورته في المجموعة فأخذت تسعى وراء التفوق والسمو .

وقد تلاشت الغاية من إظهار البراعة في كل من السنفونة والرباعية وأصبحت غاية المؤلف من استخدام الأوركسترا أو الرباعية ابتغاء الحصول على آلة كبرى أو جهـاز صوتي ضخم يصول فيه ويجول للافصاح عما يتضمنه لحنه من فعالية وقوة .

فاذا الرباعية تغدو في أشد الألوان الموسيقية الآلية قسوة لاتباعهـا الطريقة البوليفونية الغنائيـة التي كانت سائدة في القرن السادس عشر مع التوسع في ضخامتها .

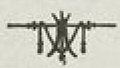
ووالت ألوان الموسيقا الآلية القديمة عملها الى جانب الرباعية والسنفونية . واستمر تأليف الكونسيرتو والسوناتا الثلاثية والثنائية . وسوناتا الكلافيسان المنفرد وهي التي توارثتها فيما بعد آلات البيان الفردي . وكانت من أهم الوسائل التي أفصح فيها بتهوفن عن بنات أفكاره المفضلة .

ولما كنا قد ألمعنا في هذا البحث الى بعض الشخصيات الألمانية فلا بد من الاشارة الى بعض المؤلفين الايطاليين ممن ساهموا في هـذا الحقل الفني . وعلى

الأخص منهم جيوفاني باتيستا سامارتيني ١٧٠١ — ١٧٧٥ الذي وضع في ميلانو عدداً لا يستهان به من السنفونيات والرباعيات الوترية وكان لها الاثر العميق في نشر الدعوة الى الطريقة الكلاسيكية(١) .

لكن هذه الاشارة لا تعني أن السنفونية قد أينعت وانبثق شعاعها في أرض إيطالية وتحت سماءها ولا يتنافى هـذا مع القول بأنها وإن اكتسبت في إيطاليا طلاوه ورقة لم تعط تلك الموهبة الالهية موهبـة الخلود التي أعطيها كل من العباقرة الألمان :

هايدن ، موتسارت ، بتهوفن



(١) عرفت المدرسة الايطالية شخصيتين كبيرتين في الناحية الكلاسيكية :

الأول : بوكشيريني Boccherini ١٧٤٣ - ١٨٠٥ وهو عازف الفيولونسيل ألف واحداً وتسعين رباعية و ١٢٥ كانتاتا .

والثاني : فيوتي Viotti ١٧٥٣ - ١٨٢٤ وهو المؤسس لمدرسة الكمان الحديثة . ألف تسعاً وعشرين مقطوعة من نوع الكونشيرتو لهذه الآلة .

الفصل الثاني عشر

هايدن و موتسارت

اتسمت الكلاسيكية الألمانية بطابع نمسوي صريح لأن البذور التي غرسها الأوائل آتت أكلها في فينا ولأن الفرسان الثلاث هايدن ، موتسارت ، بتهوفن كانت نشأتهم وتغذيتهم بألبان الحضارة الفنية تحت سماءها ففينا كانت القلب النابض للفن في ذلك العصر .

وقد امتازت هذه المدينة بموقعها الجغرافي وبحكم وجودها في مركز متوسط بين إيطاليا وألمانيا استطاعت أن تلعب في حياة الموسيقا دوراً هاماً خلال الفترة التي صادفت أواخر القرن الثامن عشر .

والواقع أن فينا كانت في ذلك العهد حلقة الاتصال بين موسيقتين ونقطة التلاقي بين حضارتين الأولى صائرة اليها من شمالي ألمانيا تحمل في ثناياها الفلسفة والعمق سيماؤها تدل على القسوة والصلابة والثانية صادرة اليها من إيطاليا قوامها ألحان سطحية مطواع في إهاب من العذوبة والرقة .

فكانت فيينا هي البوتقة التي تنصهر فيها هاتان الموسيقتان وتذوب فيها عناصرها الأساسية فيتكون منها مزيج ينطوي على أجمل ما فيهما من الصفات البارزة هذا المزيج إنما هو المولود الجديد الذي تفتقت عنه الأذهان النيّرة السوناتا والسنفونية التي أبدعت فيها عبقرية هايدن وموتسارت ولم يكن هذا المولود في حقيقته إلا أثر اللقاح بين الأوبرا الايطالية والأسلوب القاسي الألماني العامر بالقواعد البوليفونية الموروثة عن الجيل الغابر .

* * *

تتلاقى شخصية كل من هايدن وموتسارت في العصر والمكان الواحد ومع أن هايدن ولد قبل زميله موتسارت فقد امتدت حياته لما بعد وفاته . وقد عقدت أواصر المحبة بين قلبيهما وقامت بينهما أوثق الروابط المبنية على الاحترام المتبادل ولقد تحدث هايدن مرة الى والد موتسارت قائلاً : « إني أشهد أمام الله والناس وأقسم لك بشرفي أن ابنك يتبوأ في نظري أعظم مكانة فنية وإنه لأعظم ملحن ظهر في العالم حتى اليوم » .

وبالمقابل عندما تقدم موتسارت الى أستاذه هايدن برباعياته الأولى مهداة له اعترافاً بفضله قال : « إنه دين عليّ لأستاذي فمن وحيه أستمد ألحانها » .

ولم يقف احترام موتسارت لأستاذه عند هذا الحد بل كان يدعوه بالوالد المحبوب ولقد ذرف من دموعه عندما تلقى خبر سفره الى انكلترا وهو في سن الشيخوخة لاعتقاده أنه يودعه وداعاً لا لقاء بعده .

وقد تحققت نبوءة موتسارت فقد كان فراقه أبدياً ولم يكن ليخطر على بال أحدهما أن هايدن سيعود الى فيينا فيلاقي صديقه الشاب وقد اغتالته أيدي المنون .

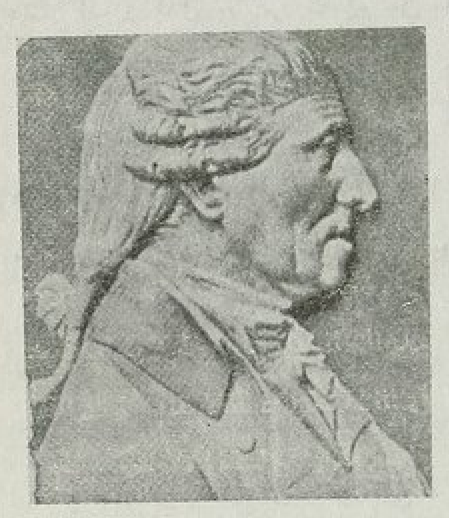
* * *

فرانز جوزيف هايدن

Franz-Josef Haydn

ولد جوزيف هايدن ليلة ٣١ آذار عام ١٧٣٢ في قرية صغيرة تدعى روهراو وهي في القطاع الجنوبي من بلاد النمسا على مقربة من حدود البلاد الهنغارية .

كان والده صانعاً للمركبات وخادماً في إحدى الكنائس ويتمتع في الوقت ذاته بصوت جميل من طبقة تينور وكان مولعاً بالغناء مع مرافقة الهارب .



صورة مأخوذة من احدى المداليات الخاصة به وتعتبر من أحسن صوره

وكانت أمه طاهية وتساهم في الغناء مع الفرقة التي كان يديرها زوجها .

تلقى هايدن الطفل دروسه الموسيقية الأولى عن الأستاذ يوهان ماتياس فرانك وهو مدرس الموسيقا في مدرسة الكاثوليك في قرية روهراو وقد أخذ عليه دروساً في الكمان والغناء والكلافيسان . وهو في الثامنة من عمره سجّل في مدرسة سنت اتيان حيث أتم ثقافته الموسيقية عن طريق ممارسة الآلات التي لم تكن مناهجها متوفرة .

وفي عام ١٧٤٩ وقد أقبل على سن المراهقة ولم يعد صوته يصلح لمتابعة الغناء في زمرة الأطفال اضطر الى ترك العمل في الفرقة وبدأ يجوب الشوارع والأحياء

حاملاً كمانه التي يعزف عليها للمارة حيناً وقد يلجأ الى الحفلات التي تقام في القصور حيناً آخر سعياً وراء الرزق وكان يقضي أويقات فراغه إما في التلحين أو في دراسة الكتب الفنية القيمة التي ألفها ماتهيزون أو في ممارسة السوناتا التي وضعها كارل فيليب عمانوئيل باخ .

وكان يقطن الى جواره ميتاستاز Mètastase وهو الليبريتيست (١) المعروف وقد نشأ بواسطته التعارف بينه وبين الموسيقار پورپورا ١٦٨٥ — ١٧٦٧ فانتمى اليه في بادئ الأمر كخادم لكي يتلقى منه النصح والارشاد ، وبواسطة هذا الموسيقار استطاع هايدن التعرف الى أمير شاب يدعى كارل جوزيف فون نورنبرغ فالتحق بخدمته كعازف وملحن للكمان في مقاطعة واينتسيرل واستمرت إقامته في كنفه لغاية عام ١٧٥٩ حيث تلقى من لدن ماكسيمليان فون مورتسين وهو القائم بأعمال القصر الصيفي الامبراطوري في مدينة لوكافيك الواقعة في أراضي بوهيميا دعوة للاشراف على فرقة القصر الموسيقية . فأتاحت له هذه الفرصة أن يتولى شؤون فرقة مؤلفة من خمسة عشر عازفاً ويؤلف لها المقطوعات السنفونية .

وبعد مضي عامين على وجوده في هذا القصر تسلم مهمته في قصر الأمير انطوان استرهازي حيث تعاقد معه على البقاء تحت كنفه مدة حياته .

وقد تزوج بثانية بنات صانع الشعر المستعار يوهان پيتر كيللر بالرغم من فرط شغفه بالأولى وقد اعتذر والدها وصرح بأنها مخطوبة لغيره فقبل هايدن الاقتران بالصغرى تقرباً من الوالد الذي كان قد أحسن اليه فيما مضى عندما كان يجابه أيام الفاقة . تزوج آنا ماريا كيللر وهي تبلغ أكثر منه سناً ولم تكن حياته

---

(١) يقال ليبريتيست للأخصائي بجمع نصوص الأوبرا وطبعها في كراسات خاصة .

صافية الى جانبها الكثرة ما كانت تثير غضبه . ومع ذلك فلم يكن المرح يفارقه طيلة حياته .

ومن ذلك الحين بدأ الشعور بالوهن والفتور يتطرق الى حياة هايدن في قصر آل استرهازي ويتسرب اليه الملل والضجر . فكانت الأعمال التي كلف بها لا تطاق لما فيها من عنت وإرهاق فقد فرض عليه أن ينصرف من الصباح حتى الظهر للتأليف ثم يقضي ما بعد الظهر في تدريب العازفين على تأدية المقطوعات وما عليه حتى منتصف الليل إلا الطاعة في تنفيذ رغبات الأمير بادارة الفرقة في عدة وصلات أثناء طعام العشاء وما بعده . وكانت فرقته تتألف من خمسة عازفين على الكمان يرافقهم عازف على الفيولونسيل وآخرون على كل من الكونترباس والفلوت وثنائي كل من الأوبوا والباسون والكور والأرغن والسوپراني والكونترالتو والتينور والباص .

* * *

ولما توفي الأمير انطوان عام ١٧٦٢ آلت ملكية القصر واللقب الى أخيه الأمير نيقولاس وكان شديد الغواية الموسيقية مجيداً للعزف على الباريتون والفيولا . ولهذا كان أشد عناية بهايدن ورعاية له من أخيه الراحل . وقد وضع تحت إمرته وتصرفه ما يحتاج اليه من المصادر الفنية الثمينة .

كان هايدن شديد الولاء والاخلاص لأسرة استرهازي حتى آخر أيامه . وفي تحدثه عنها كان يقول :

« لقد منحني الأمير ثقته الغالية وما أحتاج اليه . وكانت الفرقة التي قلدني أمر إدارتها مؤلفة من أمهر العازفين . وما أكثر ما كنت أفيد من التجارب عند تأدية ألحاني في ركن قصي عن الضوضاء » .

وبالرغم من أسباب الراحة التي توفرت لهايدن خلال حياته في هـذا القصر فقلما نجد في ألحانه أثر الانطلاق الفكري الذي نراه واضحـاً في ألحان بتهوفن مثلاً . ذلك لأن هايدن لم يكن يتمتع بالاستقلال الذاتي في فنـه فأكثر ألحانه لم تكن من وحي الخاطر بل كان فيها مرغماً على اتباع الخطط المرسومة من قبل الأمير ومسايرته في ذوقه وهواه وهناك أمر آخر كان أشد إيلاماً لنفسه وهو استهتـار القصر باعاشة الموسيقيين الكادحين تحت إمرته . فكانت وجبات الطعام الرديء تقدم لهم مع الخدم . وكان هايدن يتلقى هذه المحنة بصبر وجلد بما فطر عليه من الرضوخ للأمر الواقع . وليس غريبـاً ما نشاهده من تعرض هايدن للامتهان لأن حيـاة الموسيقيين في ذلك العصر وفي أي قطر من الأقطار لم تكن لتتوفر فيهـا البلهنية والرخاء فقد ألف الموسيقيون احتمال المكاره حتى أواخر القرن الثامن عشر وأول من انطلق من إسار العبودية هذه إنما هو غلوك وبتهوفن .

* * *

لقد أفاد هايدن كثيراً من العزلة التي حظي بها خلال إقامته في قصر آرنشتات وأخذ يضاعف من جهوده الفنية ويكسب شهرة عالمية بالسرعة الخاطفـة . فقد طبعت ألحانه في باريز عام ١٧٦٤ وفي امستردام عام ١٧٦٥ وفي فينا عام ١٧٦٩ وما كاد يطل عـام ١٧٨٠ حتى بدأت تتقاطر على ألحانه الطلبات من كل صوب سواء من مديري الفرق الموسيقية أو من قبل الناشرين وفي عام ١٧٨٤ كتب ستة سنفونيات كبرى وقدمها الى المحفل الأولمبي في باريز .

وعلى أثر وفاة الأمير نيقولاس استرهازي عـام ١٧٩٠ تفتحت أمام هايدن أبواب الرزق وسنحت له الفرص المواتية لجمع الثروة فالأمير پول انطوان وهو الوارث الأخير لم يكن ذا ميل للموسيقا فمـا لبث أن أطلق سبيل هايدن ومنحه

حربته مع تعويض مالي قدره ٤٠٠ غولدن عدا مبلغ الألف غولدن الذي تركه نيقولاس من قبل ليتقاضاه أجرة للسكن مدى الحياة . وقد ظل هايدن على ارتباط بقصر الأمير إسمياً غير مقيد بعمل رسمي الى أن وردته رسالة من مدير إحدى المسارح في لندن يقدم له فيها عروضاً مغرية مقابل سفره الى انكلترا وتوليه تأدية ألحانه بنفسه وكانت انكلترا على حد وصفها آنئذ بجزيرة الأغاني لخلوها من أي فنان قومي ولهذا كانت ترحب بعقدم أي كان من الفنانين الأجانب.

ولقد لقي هايدن الحفاوة البالغة في انكلترا واضطر للقيام بقسط وافر من الأعمال ليرضي مختلف النزعات الشعبية الانكليزية ويلبي رغبات الأمبرزاربو (مدير المسرح) الذي كان يستبق ألحان هايدن بالدعاية لها وبالرغم من كل ذلك لم يطق هايدن العيش بعيداً عن الوطن فعاد الى وطنه لينعم بالهدوء والسكينة وبالقرب من الصحب والخلان. واقتنى في هذه المرة داراً صغيرة تحيط بها حديقة غناء في ضواحي فيينا واستطاع أن يخلد الى الراحة والاستجمام مدة عام ونصف ثم ما لبث أن عاد الى لندن في أوائل عام ١٧٩٤ . وفي هذه المرة أصبح موضع احترام الجميع واستحوذ على أشد العناية والرعاية من القصر الملكي والشعب الانكليزي ومع التشدد والالحاف بطلب تثبيت إقامته في انكلترا لم يرض البقاء غير أمد قصير ثم عاد الى فيينا صيف العام ١٧٩٥ لمتابعة أعماله في التلحين والتأدية وقد فرغ من تأليف مقطوعته الخليقة La création عام ١٧٩٦ والفصول عام ١٨٠٢ وعاش محوطاً بالتقدير والاحترام الى أن بدأ الضعف ينشب فيه مخالبه فتلاشت قواه وفي اليوم الذي دخل فيه الجيش الافرنسي مدينة فيينا أصيب بنوبات قلبية عنيفة على أثر انطلاق مدفعية الغزاة ولم يمض الأسبوع الثالث على الاحتلال الافرنسي حتى وافته المنية في ٣١ أيار عام ١٨٠٩ .

خصائصه الفنية

يتمتع هايدن بالجرأة الأدبية ويتصف بالاعتماد على النفس وبالاطاعة للأمر والاشفاق على الآخرين وقد عاش حياته في جو هادئ وقلب يحنو ويرق للمجتمع ولكنه لا يعرف معنى الألم وقد فتحت له أبواب السعادة من غير كد أو نصب تلك السعادة التي كان ينشدها الآخرون ويرون أبوابها موصدة في وجوههم . يقول له جورج الثالث ملك انكلترا وهو يحادثه : « لقد ألفت ولحنت كثيراً يا دكتور هايدن » فيجيبه بصوت متواضع : « نعم يا مليكي ! بل أكثر ممن كان دوني عقلاً ... » .

والحقيقة لو ألقينا على ألحانه نظرة الفاحص المدقق لرأينا معظمها لا يستحق الخلود . ولو استعرضنا الفهارس التي أدرجت فيها ألحانه جميعاً لما وقفنا على أكثر من صفحات معدودات جديرة بالذكر . كان فيما يتعلق بالمسرح أقل حنكة ودراية من سائر الملحنين مما يدل على خلو ذهنه من هذه الناحية الدرامائية . وكأن الأبيات التي كان يصوغ لها لحناً لم يكن فيها مما يوحي اليه بما يهتز له شعووه فكان ينسج على منوال بعض الموسيقيين الذين سبقوه في هذا المضمار أمثال سكارلاتي وپورپورا وما كان لشخصيته الحقيقية أن تظهر إلا في حقل السوناتا والسنفونية . وقد كتب مرة الى الهيئة التي طلبت اليه تلحين إحدى الأوپرات لتمثل في پراغ وكانت الهيئة تتأهب للقيام بتمثيل مسرحية دون جوان :

« إن في ذلك من الخطر ما يحول دون قيامي بهذا العمل وإنه ليستحيل على أي مؤلف كان أن يقف الى جانب موتسارت الكبير » .

كان هايدن قوي الايمان ذا عقيدة راسخة بوجود الخالق ومع هذا فلم تكن ألحانه الدينية تحمل ذلك الطابع الديني وهذا مما يؤخذ عليه ومع أنه كان يدين

بالكثلكة لم يكن في ألحانه ما يشير الى اتصالها بالشعور الباطني وكأن إيمانه وقف عند حدود التفاؤل الذي يعتبر من أهم أسباب استمتاعه بالصحة الجيدة وأنه كان لا يفقه معنى لآلام الحياة .

واذكر هنا على سبيل المثال نموذجاً من ألحانه وهو : آيات اليسوع السبع ، تتألف هذه المجموعة من سبع سوناتات استهلت بافتتاحية. ألفها هايدن عام ١٧٨٥ للموسيقا الآلية يبدأ كل جزء منها بمقطوعة غنائية تمثل آية من آيات المسيح وقد حوّلها فيما بعد للغناء الجوقي مع المرافقة الآلية وجعل منها رباعية وترية أيضاً .

يقف هايدن في هذه المقطوعة من السنفونية في حدود الاطار فهو في كتابته للأصوات الغنائية لم يسلك سبيل الايطاليين ، ينساب اللحن فيه بالسير الوئيد « آداجيو » لا يشعر منه السامع إلا بأثر القوة في أسلوبه وسلامته من الأخطاء الفنية .

وتعد من أجمل الألحان الهايدنية مقطوعتا الأوراتوريو الخليقة والفصول الواردة في قصة الفردوس الضائع من نظم ملتون وكانت قد أعطيت لهاندل من قبل وعندما نقلها غوتفريد فان سوتين الى اللغة الألمانية وكلف هايدن بتلحينها وبما أنه كان يميل الى الناحية التصويرية من الموسيقا وجد أنها فرصة مناسبة لاظهار براعته في هذه الناحية فجعلها معرضاً للصور الطبيعية تمر تباعاً وبصورة متتالية وبريشة المصور البارع استعرض فيها النور والرياح وأمواج البحر الزاخرة والأنهار المتدفقة والحيوان على اختلاف أنواعه وعندما انتهى الى إظهار الرجل والمرأة في زي آدم وحواء وقف المسكين هايدن واجماً مشدوهاً ولم يجد التعبير عن الناحية النفسية في تصوير الجريمة التي اقترفاها وهنا تتخبط الألحان وتضيع الغاية .

وأما الفصول فهي لا تختلف في مغزاها عن الخليقة وما هي إلا أنشودة الطبيعة

وتمجيدة الخالق تنقسم الى أجزاء كل منها يظهر في لوحة صغيرة .

وكان هايدن من أحب الناس الى المزارع والحقول كلفاً بالحياة الريفية ويجد فيها سعادة فائقة الوصف فيسترسل في تصويرها والتعبير عنها استرسال الأطفال في دعاباتها ويكاد يحاذي الشاعر لافونتين في تفوقه بوصف الطبيعة .

وإن كانت قدرة هايدن في بعض النواحي غير ذات قيمة فنية عظيمة فهو يتحلى بمواهب وصفات عالية يندر وجودها بين أبناء عصره . وإن كانت له في دنيا الفن بروج مشيدة وفي التاريخ مكانة سامية فما هو إلا بفضل الدور الذي قام به في تكوين السوناتا الكلاسيكية ومساهمته في بناء السنفونية . وليس من المعقول بعد أن شهدنا ما حققته عبقرية كل من باخ وهاندل من أعمال باهرة في هذا الحقل الفني أن يسند اليه وحده فضل هذا الابتكار . كما وأنه ليس من المنطق إغفال حقيقة ما قام به هايدن على غرارهما وتوطيد أركان النهضة الكلاسيكية والسير بها قدماً في تأريخ الحضارة الفنية وكان بذلك خير خلف لخير سلف .

* * *

لقد تجلت عبقرية هايدن فيما ألف من رباعيات وسنفونيات وأما السوناتا فقد جعلها على نوعين للبيان المنفرد وللثنائي (البيان والكمان) أو الثلاثي . أما الثلاثي فلم يكن فيه موفقاً إلا الى حد تغلب فيه ضعف التركيب .

وأهم النواحي التي أجاد بها هي السنفونيات والرباعيات فقد بلغ فيها غاية الابداع والتنسيق وانفرد بها حتى لم يعد ثمة من يباريه أو يجاريه فيما انطوت عليه من دقة الصنعة ورصف المقاطع ووضع الصور اللحنية كلاً في المقام اللائق به .

لم يصنع هايدن ألحانه لذي قلب يطرب ويهتز للنغمة الشجية بل لصاحب عقل راجح يميز بين القوة والضعف فقد تناولت عبقريته مظاهر خارجية غير نفّاذة الى أعماق النفس وبهذا ينطبق وصف القائل إن موسيقاه أشبه ما يكون بالتصوير عن الطبيعة موسيقياً Paysage musical .

وما أكثر ما يسمعنا في سنفونياته من شدو العنادل ويرينا من صور الشمس المشرقة على الكون وما يرفع من قيمة ألحان هايدن أكثر من جلال قوته المبدعة في الايقاعات الزمنية المبتكرة فهي تسير بروعتها نحو غاية تكاد تضاهي الايقاعات البتهوفنية ...

***

لم يكن هايدن أكثر من مؤلف للسنفونيات وقد تفوق عليه موتسارت بتأليف الأوبرا .

« كم وددت أن أكون مؤلفاً للمسرح وكم راودتني هذه النزعة ولكن ويالأسف عندما أستمع الى من يتحدث عن الأوبرا أعود من حيث أتيت » .

* * *

موتسارت

Wolfgang Amadeus Mozart

وولفغانغ آماتيوس موتسارت

وقد وردت تسميته في الأصل :

(يوهان كريزوستوموس وولفغانغ تيوفيلوس موتسارت)



ولد موتسارت في السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٧٥٦ في مدينة سالسبرغ . وكان والده (ليوبولد موتسارت) ملحناً في قصر الأمير حائزاً على مكانة سامية في الموسيقا . رزق في بادئ أمره أربعة أولاد داهمتهم المنية في سن الطفولة ثم رزق عام ١٧٥١ بابنته « ماريا آنا » واسمها الدارج « نانيرل » وقد برعت منذ

نعومة أظفارها بالعزف على البيان وكانت أواصر المودة الأخوية وثيقة بينها وبين أخيها وولفغانغ . وقد توفيت عام ١٨٢٠ . ورزق ليوبولد موتسارت بعدها بغلامين لم تكتب لهما الحياة إلى أن ولد وولفغانغ آماتيوس في التاريخ المذكور .

* * *

لقد أجمع المؤرخون على أن طفولة موتسارت كانت أعجوبة الدهر ومعجزة المعجزات . فهو في الثالثة من عمره يبدأ ملامسة أصابع البيان باحثاً عن الفواصل الثلاثية وفي الرابعة يصبح ذا دراية بالقراءة الموسيقية الصحيحة ويحاول وهو في هذه السن البكور أن يصوغ لحنه الأول على هيئة الكونسيرتو .

فبدأ أبواه منذ ذلك الحين إحاطته بمزيد من الرعاية والعناية بتثقيفه وكانت مواهب الطفل واستعداده الفطري أسبق من رعاية الأبوين وأدنى الى النضج السريع .

وقد شاء الوالد أن ينقطع عن التلحين ريثما تكتمل مواهب ولده . ففي عام ١٧٦٢ وقدّ بلغت ماريا الحادية عشر وبلغ وولفغانغ السادسة من العمر قام الوالد برحلة الى مونيخ ومنها الى فيينا مصطحباً ولديه فيلقى الحفاوة والتقدير البالغين في قصر أسرة هابسبرغ ويثب الطفل الى حجر الامبراطورة ويلعب مع أطفال الأسرة وفي زمرتهم كانت الطفلة ماري انطوانيت . وفي السنة التالية وصل به المطاف الى باريز . وفي هذه المدينة العظمى أدهش وولفغانغ مستمعيه برشاقة عزفه على آلتي الكلافيسان والأرغن وفي باريز طبعت أولى مقطوعاته وهي أربع سوناتات للكمان أهدى منها اثنتين للأميرة « فيكتوار دي فرانس » .

ثم انتقلت الأسرة الى انكلترا وصادف إذ ذاك وجود جان كريتيان باخ « ثاني أولاد جان سيباستيان » وقد أخذ بهذه الأعجوبة . . . طفل في هذه

يعزف الكونسيرتات بمهارة فائقة تدهش العقول ويقرأ الألحان لأول وهلة ويحوّل نغمتها حسب الطلب وهو فوق ذلك يؤلف السنفونيات الصغيرة !..

وقد اتيحت لوولفغانغ وهو في لندن فرصة الاستماع الى ألحان هاندل في مختلف أنواع الأوبرا والاطلاع على الاسلوب الايطالي واقتباسه من جان كريتيان باخ .

وفي العودة الى الوطن صادف مرور الأسرة عن طريق هولندة فباريز فسويسرة . وعند وصولها إلى مدينة لاهاي أصيب الطفل وشقيقته بمرض استمر بضعة أشهر أشرفا فيه على الموت لولا أنتدار كتها العناية الالهية وقيضت لهما الشفاء وتمكنت الأسرة من مواصلة السفر الى سالسبرغ في تشرين الاول ١٧٦٦ .

وفي العاشرة من العمر كتب موتسارت مقطوعته الاولى من نوع الأوراتوريو وسافرت الاسرة الى فينا حيث أصيب الشقيقان بمرض الجدري ، وبناء على رغبة الامبراطور لحن موتسارت أوبراه الأولى La Finta semplice وقد أرجئ عرضها حتى عام ١٧٦٩ في مدينة سالسبرغ . وتقدمتها الى الظهور مسرحية أخرى عنوانها بَستيان وبَستيانا وكانت من نوع الأوبرا كوميك . وفي السابع من شهر كانون الأول من العام ذاته تولى إدارة الفرقة بنفسه في مقطوعته القداس الاحتفالي وكان إذ ذاك قد بلغ الثانية عشره وسمي على أثرها مديراً للفرقة (كونسير مايستر) في بطريركية سالسبرغ .

وأينما حل موتسارت وارتحل كان يحاط بالتقدير والاعجاب . ففي روما ينعم عليه البابا بالوسام الذهبي وبلقب الشيفاليه .

ويبالغ الناس في نابولي في إكبار هذا الطفل العجيب ويذهبون في تصوير شخصيته مذاهب شتى ومن الشائعات التي أثيرت حوله أنه يحمل خاتما سحرياً

وان هذا الخاتم هو مصدر تلك القوة الخارقة التي كانت تزيل من طريقه العقبات وتذلل أمامه الصعوبات . ولكي يتأكدوا من صحة ما أشيع حملوه ذات يوم على خلعه من إصبعه وإذا به يظهر أمامهم بدونه في أعلى مراتب القدرة والمهارة . ففي كنيسة سيكستين البابوية كانت لهم أغنيـة تسمى Miserere d' Allegri ويرددونها في خلال الاسبوع المقدس من كل عام وكانت من النوع المحظور نسخه وإذاعتـه بين الناس فاستطـاع موتسارت تدوينهـــا لأول وهلة ولمجرد سماعها .

وفي ميلانو وكان قد بلغ الرابعة عشر من العمر قام بتلحين الأوبرا المسماة Mitridate re di Ponto وعرضها ليلة الميلاد من عام ١٧٧٠ وقد مثلت عشرين مرة بنجاح منقطع النظير .

ثم يسافر الى سالسبرغ ليؤلف مقطوعــــة من نوع الاوراتوريو (لابيتوليا ليبراتا la Betulia librata ليعود مسرعاً الى ميلانو ليقوم بعرض مسرحية آسكانيو إن آلبا Ascanio in Alba .

وقد ألف بمناسبة تأسيس البطريركية في سالسبرغ مقطوعة عنوانهـا le sogno di Scipione عام ١٧٧١ وقام في أواخر هذا العام بعرض مسرحيته الشهيرة لوسيوسيللا Iucio Silla في مدينة ميلانو .

ويبرح موتسارت ايطاليا نهائيا عام ١٧٧٣ وكان قد بلغ الثانية عشر من العمر كما بلغ عدد مقطوعاته المائتين مما جعل الايطاليين يضيفون لقب المحبوب (آماتيوس) الى طفل المعجزات Wolfgang وقد ألف موتسارت مقطوعة لافينتا جياردينيرا La finta Giardiniera عام ١٧٧٥ وبعث بها الى مدينة مونيخ وأشفعها بمقطوعـة Il re pastore وهي التي خصها بمدينة سالسبرغ .

* * *

وقد شاء والده القيام برحلة استطلاعية ثانية يصحبه فيها الى مانهايم كعبة الفن الألماني وملتقى أساطينه غير أن البطريرك لم يأذن لها بالانقطاع عن عملها في الكنيسة . فاضطر موتسارت الى تقديم استقالتـه والسفر على اثرها برفقة والدته عن طريق مونيخ الى مدينة أو غسبرغ التي علق فيها بحب إحدى بنات عمه هناك .

وبينما هو في هذه المدينة يمتحن احدى آلات البيانو ويجربها في معمل شتاين الشهير بصناعتها على مسمع من صاحب المعمل الذي أعجب ببراعته الفائقة ومواهبه الخلابة . وقد كتب موتسارت في هذا الصدد :

« إن أشد ما راعه مني وأثار فيه الحيرة والدهشة تلك الحركات الدقيقة التي كانت تقوم بها يمناي في ضبط الايقاع وتعادلها في الاتزان الزمني مع اليسرى في الحركة المسماة Tempo rubato . »

وفي مانهايم أفاد موتسارت في دراسة السنفونية على يد الموسيقار كانتابيش وهام حباً بفتاة من أشهر المغنيات تدعى ألويزيا ويبر لم يكن عمرها قد تجاوز الخامسة عشر . وألحت عليه رغبته بالاقتران بها غير أن والده عارض في هذا الزواج وبعث اليه برسالة مؤثرة جاء فيها :

« واحسرتا لتلك الأيام الجميلة ، يوم كنت تجلس الى حجر أبيك قبل النوم فتردد على مسامعه صوت الطفولة في أغاريدك اللطيفة ثم تؤوب الى سريرك بعد أن تقبله مودعاً وتهتف به قائلاً : غداً يا أبت عندما أغدو كبيراً سأتبعك الى دار البقاء حيث تضمني الى صدرك الحنون ويضمنا صندوقـــك الذي تأوي إليه ونرقد معاً في هوة الأبدية حيث لا يظللنا غير تلك القبة التي تقينا من الغبار والأمطار.....! »

« تذكر يابني هذه الكلمات واختر لنفسك أحد أمرين إما أن تكون أول موسيقار في العالم تردد ذكره الأجيال وإما أن تبقى من الفن على الحدود التي وقف عندها بعض الفنانين المعاصرين في دراسة آثار الغير وتقصي أخبارهم في صفحات التاريخ . أصغ إلي يابني ! إنك إن أطعت هواك وأقدمت على زواج مرتجل كهذا عشت حياتك شقياً معذباً . »

* * *

لم يسع موتسارت وهو الذي يحمل بين جنبيه أطهر قلب وأنبل عاطفة إلا الرضوخ لمشيئة أبيه . فغادر مانهايم في طريقه الى باريز . وأول ما عرض في هذه المدينة من ألحانه أمام الجمهور مقطوعته الراقصة Les petits riens والسنفونية البارزية التي كتبها للجوقة الروحية عام ١٦٧٨ .

وقد عالج الموسيقا الافرنسيه وسبر أغوارها ولم ينل إعجابه منها سوى ألحان غلوك وغريتري لصدق التعبير في أسلوبها الدرامائي . وبدا له أن ينسج على منوال شوبيرت Seholert ذلك الموسيقار السيليزي الاخصائي بتأليف السوناتا والمقيم في باريز غير أن موتسارت لم تطب له الأقامة في هذه المدينة ولم يجد فيها ضالته المنشودة ولاحقته المصائب طوال المدة التي كان فيها مقيماً على جهل الافرنسيين قيمة ألحانه الراقية وعدم تفهمهم معانيها السامية . وقد ألمت به خلال هذه الفترة من حياته كارثة أليمة لا يستطيع احتمالها من كان مثله محباً لأبويه باراً بها فقد توفيت أمه غداة اليوم الثالث من تموز عام ١٧٧٨ فعاد الى مسقط رأسه سالسبرغ فوراً . وفي طريق عودته اجتمع إلى آلوزيا ويبر وكانت مقابلتها له هذه المرة في منتهى الجفاء مما حز في نفسه وزاد في

آلامه . وانتهى الامر بعودته الى عمله الأول في الكنيسة بالاضافة الى وظيفةعازف الأرغن في قصر الأمير .

* * *

لم يعد موتسارت ذلك الطفل المعجز . أو تلك الأعجوبة التي ملأت الدنيا بالمآثر والمفاخر وقد علمته الايام أن السعادة لاتدوم وأن الدهر قلب وأن العبقرية وحدها لاتكفي ولا يقام لها وزن إذا لم تقترن بالجد والعمل واتسعت أمامه آفاق الفن في مداها الرحيب بالرغم من حداثة سنه . وقد طلب إليه حاكم باقاريا عام ١٧٨١ تلحين الأوبرا ايدومينيو Idomeneo وجاء اللحن راجحاً في مستواه عن ألحانه في زمن الطفولة ودون المستوى في روائعه التي ابتدعها فيما بعد .

واضطر بعدئذ الى قطع علائقه مع بطريركية سالزبرغ ليجد له مستقراً في حياته الفنية ولما حل في فينا واستقرت فيها اقامته عالج موقفه طويلاً حتى حصل على منصب القائم بشئون التلحين في القصر الملكي عام ١٧٨٩ وكان لزاماً عليه أن يقوم بعمل يتناسب مع هذه المكانة المرموقة . وكان الامبراطور جوزيف الثاني من هواة الموسيقا ويجيد العزف على الكلافيسان والفيولونسيل والغناء من طبقة الباريتون فطلب الى موتسارت تلحين مقطوعة من نوع الزينكشبيل Singspiel (١) فلما انتهى من تلحينها جعل عنوانها الاختطاف من السراي die Entführung aus dem Serail وقد تحامل الامبراطور على هذه المقطوعة وجار بحكمه عليها بقوله :

---

(١) الزينكشبيل هي الكلمة التي أطلقها الألمان على نوع الأوبرا كوميك الأفرنسية أو الأوبرا بوفا الايطالية .

« نعم إن لها وقعاً جميلاً على الأسماع ولكنها طافحة بالتراكيب المعقدة . »

ومنذ ذلك الحين لم يعد للامبراطور كبير اهتمام بألحان الشباب المجددين أمثال موتسارت أو من حذا حذوه من أصحاب النهضة الموسيقية العلميـة لمجرد مخالفتها لذوقه الخـاص ،

وفي العام ذاته اقترن موتسارت بكونستانزا وبير شقيقة آلويزيا وكانت رائعة الجمال بارعة في العزف والغناء ولكنها في حياتها المنزلية لا تطاق . وبدأ يعيش حياة كلها البؤس والشقاء ويلقى الصدمات أينما حل وارتحل . وقد لازمته المحن والشدائد حتى آخر ايامه وأوصدت أبواب السعادة في وجهه !

وقد تحولت فيه وجهة نظر المعاصرين . فمن كان يقدر جرأتـــه العنيفة ويدهش لاعماله الخارقة في أيام طفولته عاد فقلب له ظهر المجن عندما اكتملت مواهبه وأينعت ثمـار عبقريته ودنى قطافهـا . وممـا يبعث الالم ويثير الدهشـة أن قومه أصبحوا يكيلون المدائح جزافاً لمن كانوا دونه علماً ونضوجاً ممـا أثار حفيظة هـايدن وقد اعرب عن سخطه ونقمته فيما كتبه عام ١٧٨٧ :

« إنه لمن المؤلم حقاً أن لا تكون لهذه المبدع حظوة كبري بين علية القوم وأن لا يلقى من جانبهم أي اعتبار . واغتفروا لي هذا التحدي السافر فقد بلغت مني النقمة على هذا المجتمع الجاحد ما يكاد يخرج بي عن أداب اللياقة ذلك لأني أجله واحترمه وأقدر فنه الغالي .. »

* * *

ولم يبق لموتسارت ما يواسيه في محنته ويخفف عنه وطء الهموم والأحزان غير حبه لكونستانزا حباً لازمه حتى آخر لحظة من حياته .

ولما أصبح بدون عمل رسمي وضاقت حيلته في مجابهة العوز والفاقـة لم

يجد له مخرجاً إلا من وراء إعطاءه دروساً في التلحين واتخـــاذه العزف على الكلافيسان مهنة له في سبيل الرزق . وكان في الوقت ذاته يصوغ الحان القصر ويساهم بالعزف مع الهيئة الفنية التي كانت تنعقد في قصر الأمـير ديترز فون ديترسدورف ويعتبر هذا الأمير في مقدمـة الهواة الموسيقيين ويؤدي بنفسه دور الـكمان الأول . وبصحبته كل من هـايدن على الكمان الثانية أو الآلتو والموسيقار وانهال على الفيولونسيل .

وعاد موتسارت الى التأليف المسرحي عام ١٧٨٥ فاستطاع في ستة أسابيع أن يخرج مسرحية زواج الفيغارو Nozze di Figaro ولكن المؤامرة التي حيكت ضدها من قبل الفنانين الطليان انقصت من قيمتها الأدبية في فينا وقضت على كل أمل كان يعقده موتسارت على نجاحها ولكن الاستحسان الذي قوبلت به في مدينة براغ عوّض عن فشلها في فينا وخفف من وقع الـكارثة .

ثم كلف بعدئذ بتلحين مسرحية اخرى من أجل براغ وإذا بمسرحية دون جوان تظهر إلى الوجود عام ١٧٨٧ ولم يكن نصيبها من الفشل ليقل عمـا لاقته الأولى وقد زاد في آلامه التي لقيها في فينا مصابه بفقد ابيه ...

* * *

وفي أعقاب وفاة غلوك عام ١٧٨٩ أسندت وظيفته التي كان يمارسها كملحن للقصر الى موتسارت ولكن جوزيف الثاني أبى إلا أن يخفض الراتب المخصص لها إلى ٨٠٠ فلورين بدلاً من ٢٠٠٠ حتى قال موتسارت بشأن الغبن الفاحش :

« إنه لجزيل بالنسبة لما أعمله الآن ولكنه زهيد جداً بالنسبة لمـا سأعمله في الغد . »

***

وقد حاول أن ينقذ موقفه في رحلة جديدة قام بها إلى المانيا . فما استطاع إلا أن ينعم بها بقليل من التشجيع الأدبي أما من الناحية المادية فلم تكن لها ثمرتها المتوخاة . وقد عرض عليه فريدريك الثاني أن يعمل في قصره براتب قدره ٣٠٠٠ تالر فما كان منه مقابل هذا العرض الملكي الذي لم يحلم بمثله في حياته إلا الرفض بدافع حبه لوطنه النمسا واكتفى بأن قدم لملك بروسيا مسرحية كوزي فان توتي Cosi Fan tutte عام ١٧٩٠

وصادفت هذا العام وفاة جوزيف الثاني واعتلاء ليوبولد الثاني عرش النمسا وكان هذا العاهل الجديد ممن لا يكترث للموسيقا ولا يأبه لها .

وبدأت حالة موتسارت تتقدم من سيء إلى أسوأ . فمن مرض أصاب امرأته إلى سفر هايدن قاصداً لندن .. وروي انه فيما كان يعانقه وهو يذرف الدمع على فراقه قال :

« دعني يا أبت اقبلك القبلة الأخيرة لأني أشعر بأن الأقدار قد حكمت بيننا بفراق لا لقاء بعده » .

وقد تقاطرت عليه الهموم والمتاعب خلال سنيه الأخيرة . وقد صادف في هذه الفترة انه لحن من أجل مدينة براغ مسرحية كليمانتزا دي تيتو La Clemenz di Tito بمناسبة تتويج الملك ليوبولد الثاني وكان الموعد المضروب لهذه الحفلة ٦ كانون الاول عام ١٧٩١ وبناء على طلب شيكاندر مدير المسرح الاجنبي ألف مسرحية الناي المسحور Zauberflöte وكانت اروع المسرحيات التي ألفها في حياته وقد عرضت في ٣٠ كانون الاول عام ١٧٩١ وأعيد تمثيلها مائتي مرة متوالية .

وفيما ناله من نجاح هذه المسرحية بدأت الايام تشرق عليه بوجهها الباسم وتهافتت عليه الطلبات من كل حدب وصوب ولكن بعد فوات الفرصة فقد عاجلته منيته وهو في غمرة من الآلام والويلات في اليوم الخامس من كانون الثاني

عام ١٧٩١ قبل ان ينتهي من تلحين قداسه الحدادي الذي باشر في كتابته لنفسه ولم يسبق لحياة أي انسان أن تنتهي إلى خاتمة أليمة فاجعة كالتي أحاطت بميتة موتسارت وبمواراة جثمانه وكان الحظ السيء مازال يطارده حتى الهوة الابدية.

فقد كانت امرأته ساعة وفاته لاتزال مريضة لاتستطيع مغادرة الفراش تحت وطئة الداء الوبيل وكانت الطبيعة ثائرة متجهمة . وحاول بعض أصحاب النجدة من جيرانه مرافقة نعشه إلى المقبرة ولكنهم لشدة العواصف عادوا أدراجهم تاركين النعش وقد القي به في المقبرة العامة . وبعد مضي بضعة أيام أخذت زوجه كونستانزا موتسارت تبحث عنه في غير جدوى .

وهكذا تصاعدت روح هذا الطفل البريء تلك الروح التي طالما ألقت أشعتها على الاحياء تنير لهم الطريق وتحمل العاطفة والحنو لكافة البشر .

* * *

لابد لمن يبغي التعرف إلى حقيقة موتسارت أن يطالع رسائله التي بعث بها الى أهله وذويه وهو في بلاد الغربة . تلك الرسائل التي ليس في الوجود ما يماثلها في اضطرام جذوة الحب الطاهر بين ثناياها وما يضاهيها رقة وصفاء فكانت رسائله صور معبرة عن تفكيره العميق وقلبه النقي وطبائعه المرحة . فالسحر المنبعث من مقاطع ألحانه في مقطوعة دون جوان وغيرها والروعة المتدفقة كالماء الرقراق بين جوانحها أعظم شاهد على حسه المرهف وشعوره الرقيق .

* * *

لقد صاغ موتسارت مايقرب من الستمائة لحناً موسيقياً وقد بلغت الحانه على

اختلافها من السمو مكانة رفيعة في كل من السنفونية والسوناتا والرباعية كان لألحانه ذات القوة والمنعة والجزاله التي تلمسها في مقطوعات هايدن بالاضافة الى قوة التعبير عن العاطفة والاحاسيس النفسية (١) وقد اتسمت ألحانه بطابع السهولة وانفردت بعنصر المفاجئة دون ألحان الأولين والآخرين وهذا العنصر البارز هو الذي جعل لها هذه الميزة عن سواها من ألحان الغير .

ولم يكن أسلوبه صادراً عن تعمق في البحث أو الاستقراء أو ناجماً عن انفعالات نفسية أو هيجان في الشعور بل كان أسلوباً رصينا ينساب من معين لاينضب من المعاني المتزنة والأفكار الراجحة المتسلسله . فالقول بأن ألحانه بلغت السمابة إحصاءً لايراد به ضخامة الكمية بل أن هذا العدد الوافر من الألحان بما حواه من ابتكار وابداع لم يتوفر مثله لموسيقار آخر في عمر قصير كالعمر الذي عاشه موتسارت .

إذن فموتسارت إنما هو نابغة العصور ومعجزة الدهور .

ولو نظرنا إليه من ناحية التطورات التي أدخلها على الموسيقا ألفيناه في مقدمة العاملين على التطور والتجدد . فهو لم يكن يخشى في ألحانه دهشة الناس واستغرابهم ولم يغفل كتاب ذلك العصر عن إظهار خصائصه في تقدم لموسيقاه . فعندما ظهرت سنفونية (سول مينور) قالوا إنها سابقة لعصرها وإنها لبادرة جريئة .

ولم ينقض بعدها طويل أمد حتى ظهرت السنفونية البطلية Symphonie héroique لبتهوفن فلما قورنت مع سنفونية موتسارت قالوا « إنها صعبة مازالت»

---

(١) لم يكن موتسارت يتناول بألحانه الناحية التصويريه كهايدن .

وعندما استمعوا إلى مقطوعة (الاختطاف من السراي) زادت دهشتهم لذلك التجددالظاهر في هارمونيتهـا والغرابة في توزيعها الآلي . كذلك السوناتا (فا) للبيان أو رباعياته المهداة الى ملك بروسيا كلها كانت مزودة بمظاهر التجدد التي اتخذها كوجه مستعار يخفي وراءه البوليفونية العلميه الرصينة . هذا العنصر من التجدد هو الذي سار على هـــداه كل من بتهوفن . واغنر وسيزار فرانك .

* * *

إن حقيقة موتسارت وأهميته في التاريخ تتجلى بقيامه بعمل فريد لم يسبقه إليه أحد وهو بناء صرح الأوبرا الألمانية . فلم تكن ألمانيا قبل عهد موتسارت لتعرف من الأوبرا إلا السير على غرار الايطاليين (١) ماخلا واحداً منهم هو هيللر ١٧٢٨ – ١٨٠٤ فقد أسس بنفسه طريقة تشبه الأوبرا بوفا الايطالية والأوبرا كوميك الافرنسية وأسماها زينكشبيل Singspiel الشعبية وكانت الزينكشبيل هذه بمثابة الأوبرا بالنسبة للشعب وللاوساط التي لم تتذوق الأوبرا الايطالية . ومن أشهر ما ألفه هيللر بين العامين ١٧٦٥ و ١٧٧٧ مقطوعة der Teufel ist los حقق فيها أمنية سعيدة وهى إرغام الطبقة البورجوازية على ترديد أغاني الميدا الشعبية الى جانب الخدام والمزارعين وقد اعتبرت هذه

---

(١) يوجد بين العناصر المكونة للمسرح الألماني نوع يسمى (الميلودرام) تأسس عام ١٧٧٤ في مدينة وايمار وقد أفتتح بمسرحية بيغماليون من تأليف جان جاك روسو بعد نقلهـا الى اللغة الألمانية مصحوبة بألحان انطوان شرايتزر وأعقبت بمسرحية l' Ariane à Naxos من تلحين جورج باندا ١٧٢٢ - ١٧٩٥ وقد اعجب موتسارت بمسرحية آريان عندما استمع اليها في مدينة ليزيــغ عام ١٧٧٥ .

التجربة الجريئة عملاً وطنياً موفقاً واقتدى به رايشارت Reichardt ١٧٥٢ - ١٨١٤ وجملة من أعلام الموسيقا الألمانية إلى أن جاء موتسارت بمقطوعتيه (الاختطاف من السرايا) و (الناي المسحور) وكان اهتمامه فيها بالغاً ليرفع من شأن هذا النوع من التمثيل الوطني بغية الوقوف في وجه التيار الايطالي الزاخر.

وكان موتسارت ألماني النزعة في أوپراته كما هو في سنفونياته فهو لايعني بالميلودية كالايطاليين ولا يهتم بالناحية التمثيلية كما كان يفعل غلوك وغيره من الملحنين الافرنسيين فهو أول ما يستهدفه من الأغراض الفنية الانتاج الموسيقي في أرفع منازله من القوة وأن يكون الشعر كالأداة المطواع في يد الموسيقا.

ولم يكن شديد الميل الى القصة القديمة أو التراجيدية وكان ينظر لكل من الأدوار على حقيقته الواقعية المألوفة فالفيغارو ودون جوان والناي المسحور كلها كانت تظهر على المسرح في شخصياتها الواقعية لاصلة لها بالخيال . فهو بهذا العمل كان يعهد السبيل المباشرة الى الرومانتيكية التي جاء بها كل من ويبر وريشار واغنر .

* * *

لم يكن العهد الذي جاء به كل من هايدن وموتسارت ليخلو من بعض ذوي المكانة المرموقة من الموسيقيين نختتم بهم هذا الفصل خدمة للتاريخ وتخليداً لأسمائهم التي كادت تلقى في زوايا الاهمال :

كارل ديترز فون ديترسدورف ١٧٠٩ — ١٧٩٩ :

مؤلف لمقطوعات الأوبرا وموسيقا القصر .

اينياس بلايل Ignaz Pleyel **١٧٥٧ — ١٧٩٩**

كان مقتفياً في تآليفه آثار العظماء .

ماكسيميليان شتادلر ١٧٤٨ — ١٨٣٣

عازف الأرغن ومؤلف للكنيسة .

جورج جوزيف فوغلر Georg Josef Vogler **١٧٤٤ — ١٨١٤**

وهو الذي أعطى كلاً من ويبر وماربير دروساً في التلحين بمدينة هامبرغ .

دانيال شتايتلت Daniel Steitelt **١٧٦٣ — ١٨٢٣**

وهو من أمهر العازفين على البيان .

فريدريك وليم روست ١٧٣٩ — ١٧٩٦

وقد اشتهر بطابع التجدد في ألحانه وبأسلوبه الدرامائي وبشدة ميوله نحو الرومانتيكية ويعتبر من الممهدين للفن البتهوفني .

موزيو كليمانتي ١٧٥٢ — ١٨٣٢

من أشهر أصحاب المؤلفات القيمة في تعليم البيان وأعظم مافيها مجموعة السوناتين وهي التي سار عليها بتهوفن في أول مراحله العزفية على هذه الآلة .

ملحوظة

تعتبر الفترة التي عاش فيها كل من هايدن وموتسارت بداية للعصر الكلاسيكي وبداية النهاية له تقريباً .

ولا يعتبر بتهوفن على حقيقته كلاسيكياً إلا في مقطوعاته الأولى ولكنه عندما تم نضجه وتحرر من القيود في ألحانه وبدأ يحلق في سماء الخيال ويسترسل في أعماق الفكر مطلقاً لنفسه عنان الخلق والابداع بدأ يحيد عن الطريق التي خلفها الأوائل ولم يعد يعمل إلا من وحي الخاطر وما تأتي به عبقريته الماثلة في نفسه الأبية وغريزته الشماء .



الفصل الثالث عشر

لودويغ فان بتهوفن

Ludwig Van Beethoven



« اصنع الخير ما استطعت
« تعشق الحرية قبل كل شيء
« كن صريحاً وقل الحق
« ولو خسرت تاج الملك

Wohlthuen, wo man kann
Freiheit uber alles liben,
Wahrheit nie, auch sogar am
Throne, nicht verleugnen.

بهذه الكلمة التي أودعها بتهوفن إحدى مذكراته كشف لنا عن مبدئه في الحياة.

كان ربع القامة في وجهه حمرة قرمزية متغضن الجبين أدكن الشعر غزيره عيناه رماديتان مائلتان إلى الزرقة العميقة وكأنهما سوداوين قصير الأنف أقناه

ضاري الفم والأشداق مقلوب الذقن . حلو المبسم متهلل السيماء عند الضحك سوداوي المحيا . وقد وصف أحد معاصريه ما تحمل سيماؤه من ألم مكبوت :

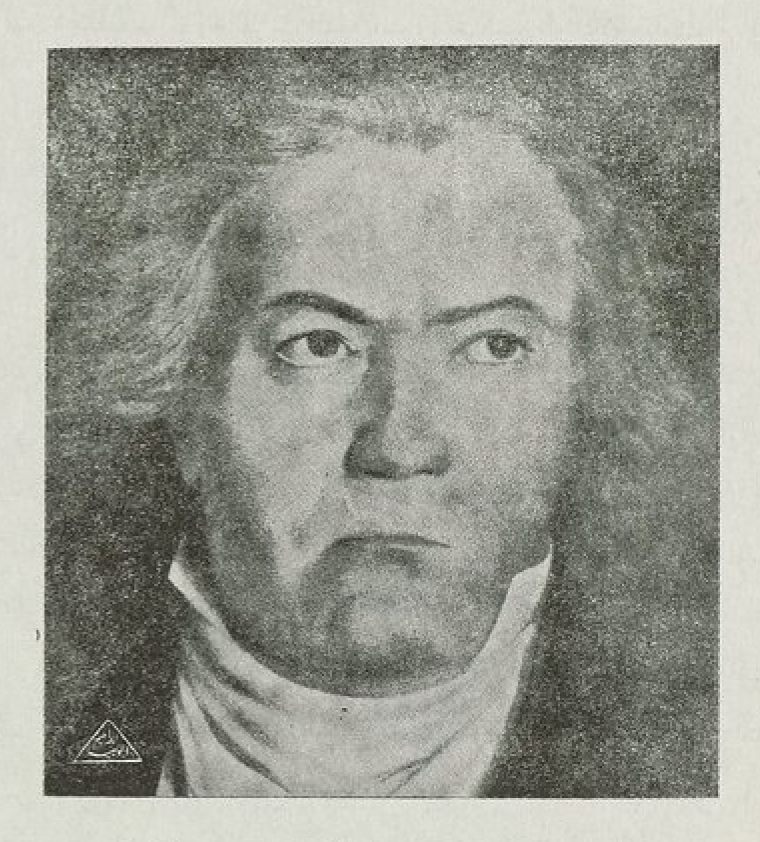
« تنقلب سحنته عند كل مفاجئة » .. « تتغضن بشرة وجهه وتنتفخ أوداجه وتهتز شفتاه » ... « إنه لقريب الشبه بصورة شكسبير أو بملامح الملك لير » ...

لودويغ فان بتهوفن :

ولد في ١٦ كانون الأول ١٧٧٠ وفي مدينة بون الواقعة على مقربة من كولونيا . كان جده قد نزح اليها مع أسرته قادماً من مدينة مالين لعشرين عاماً خلت قبل ولادته وأصبح فيها رئيساً للأساقفة في كنيسة الأمير . أما والده فقد كان مغنياً من طبقة التينور مع جوقة الكنيسة ومدمناً للخمرة شرس الطباع قاسي القلب وقد شاء أن يستغل لمصلحته مواهب الطفل التي ظهرت قبل أوانها فأخذ يسوقه إلى دراسة البيان بقسوة وحماقة ويرهقه في التمارين المضنية ولا يدع له وقتاً للراحة ولو أن مخلوقاً غير بتهوفن أخذ بهذه الشدة والغلظة لكره الموسيقا وعافها منذ الطفولة .

وكانت الأسرة على غاية من البؤس والفاقة . وقد استهل بتهوفن حياته الفنية وهو في الحادية عشر . إذ ساهم بالعزف مع الفرقة المسرحية . وفي الثالثة عشر أصبح عازفاً على الأرغن وظهرت له مقطوعاته الثلاث الأولى . وقد ساعده الحظ وهو في الثانية عشر حيث عثر في مدينة بون على أستاذ قدير يدعى نيفي Neefe أصله من مدينة كيمنتز وتلقى عليه دروساً في العزف على الكلافيسان المركز على السلم المعدل الذي وضعه باخ وبدأ دراسته هذه بتأدية مقطوعات السوناتا لشارل فيليب عمانويل باخ أو المقطوعات التي وضعها موزيو كليمانتي . تلك كانت بداية الموسيقا التي استوحى منها أسلوبه الخاص .

وقد سافر الى فيينا عام ١٧٨٧ واجتمع الى موتسارت ولكنه لم يمكث فيها طويلاً فقد عاد الى بون على أثر الخبر الأليم الذي تلقاه ، خبر وفاة والدته التي كانت ملاذه الوحيد وقد سبب له موتها حزناً عميقاً لازمه طيلة حياته .



وقد حاقت به ظروف سيئة اضطرته الى ارهاق نفسه بالعمل المضني وبدأ ينوء تحت أعباء الأسرة لسد العجز الناتج عن حماقة أبيه السكير وتبديده لأثاث البيت في كل مناسبة يثور فيها غضبه ولا يستطيع أحد أن يكبح جماحه أو يهدئ من روعه .

وقد وجد بعض السلوان عند أسرة كريمة المحتد ، أسرة برويننغ ومن بينها

فتاة جميلة أصغر منه سناً تدعى ليونور أو لورشن فكان في الموسيقا يلقنها دروساً وبدأ يشعر نحوها باحترام انقلب مع الأيام الى حب عذري الى آن آل أمرها الى الاقتران بالدكتور ويغلر ولم يعد له من سلوى غير الطبيعة وما يجلو عنه الهموم غير التنقل والشرود بين الأزاهير الضاحكة في مدينة بون وتحت سمائها الرائعة وفي جوها الصافي وعلى ضفة النهر المنساب بين الحقول في جلال ووقار ذلك النهر الذي كان يدعوه « أبونا الرين Unser Vater Rhein .

* * *

وقد سافر الى فيينا عام ١٧٩٢ موفداً من قبل ولي العهد وعلى نفقته الخاصة ليتم ما بدأه من الدراسة الموسيقية . وقد وطد العزم على البقاء في فيينا نهائياً وأخذ يدرس على ثلاثة من أشهر الموسيقيين في ذلك العصر : هايدن، آلبريشتسبرغر وساليري . ومضى زهاء ست سنوات وهو مكب على دراسته وإذا به يدون في مذكرته مخاطباً نفسه قائلاً :

« اصبري أيتها النفس وتجلدي فبالرغم مما ألاقيه من الصعوبات والشدائد فلا بد لعبقريتي أن تنتصر في النهاية !... وها أنا الآن في الخامسة والعشرين . لقد أزفت الساعة وحان وقت النصر ، ألا هبي أيتها الرجولة واعملي على تحقيق أحلام الطفولة ... » .

وإذا بتلك العاطفة المكبوتة تتجلى عن إشراقة في عبقريته فتكون خطوته الأولى في عالم التأليف مقطوعاته الثلاثية (للبيان والكمان والفيولونسيل) أوبوس(١) وعددها ثلاث منها كانت ثلاثية دو مينور وهي التي كان هايدن ينصحه

---

(١) كلمة opus يراد بها المؤلف مشتقة من أصلها اللاتيني opus posthumum ومعناها اللحن المطبوع بعد وفاة الملحن .

بعدم نشرها .

وقد أردف بها ثلاث سوناتات للبيان (أوپوس ٢) ثم بخماسية وترية (أوپوس ٤) وبمقطوعتين من نوع السوناتا للبيان والفيولونسيل (أوپوس ٥) واختتم جولته الأولى هذه بالسوناتا الكبرى للبيان (أوپوس ٧) وهي التي بلغ قسم اللارغو فيها غاية الابداع .

* * *

استطاع بتهوفن أن يظهر عبقريته للملأ في هذه الحملة وبدأ يلاقي التشجيع بين الأوساط في فيينا . ولكن لم يشتهر أمره بين الطبقة الراقية إلا في اليوم الثاني من شهر نيسان عام ١٨٠٠ يوم أبدع وأجاد في تأدية المقطوعات التي نظمت لائحتها على الوجه الآتي :

١ — سنفونية	لموتسارت
٢ — الخليقة	هايدن
٣ — الكونسيرتو الكبير على البيان	بتهوفن
٤ — السباعية	بتهوفن
٥ — ثنائي الخليقة	هايدن
٦ — المفاجئة على اللحن الامبراطوري	هايدن
٧ — السنفونية الأولى	بتهوفن

وقد تركت هذه الحفلة أثراً بيناً واحرزت قسطاً وافراً من النجاح .

تعتبر الألحان المدرجة في هذه القائمة وما سوف يليها فيما بعد من الدور الأول أي (الدور الذي قام به في صباه) .

فكان حديث المجتمع والنقاد المعاصرين وفي مقدمتهم الكاتب الكبير دي لينتز

وهو الذي قسم ألحان بتهوفن الى ثلاثة أدوار . ولكن الحقيقة هي أن ألحان بتهوفن جاءت متسمة كلها بطابع واحد . لم يتغير فيها أسلوبه في زمن معين فمنذ اكتملت عبقريته ولاح نضجه الفني نجد هذا الطابع في ألحانه كافة بما فيه من قوة التعبير ووحدة الأسلوب وطريقة الايقاع ونجده هو بعينه في كل الألحان والأزمان لم يتغير ولم يتبدل ولا نجد بين الموسيقيين من يضاهيه أو يجاريه في مذهب التطور والتجدد ومن المقرر أن ألحانه مها اختلفت ألوانها فلا بد أن تكون من نسيج خياله المختص بعبقريته الفذة . ومن الجلي الواضح أن نشعر بأثر هذا التشابه بارزاً في كل من سباعياته أو سنفونيته البطلية أو القداس رى أو رباعيته الخامسة عشر .

فلو نظرنا الى كل من سنفونيته دو ماجور أو السباعية أو رباعياته الستة الوترية (أوبوس ١٨) وهي التي ألفها بين العامين ١٧٩٩ و ١٨٠٠ واتخذناها نموذجاً لدور صباه لتبين لنا أنه كان ينظر حين تأليفها باحترام وخشوع الى أسلوب أستاذيه هايدن وموتسارت ويقتفي أثره ولا يجرأ على الابتعاد عنه . ويظهر أنه كان يصوغ ألحانه الأولى للجمهور فيختار لها المظاهر البراقة رغبة منه في إحكام الصورة التي تروق للجمهور لينال منه الاعجاب .

ولكنه الى جانب هذه الصورة من ألحانه فقد ظهر في مقطوعات أخرى صيغت في ذات الوقت وخاصة في السوناتات التي وضعها للبيان المنفرد (أوبوس ١٠) رقم ١ و ٣ في مظهر بتهوفن العظيم في رصانته ورجاحة عقله ومستوى فنه الرفيع وتفكيره العميق وكأنه كان يتحدث الى نفسه في هذه المقطوعات غير مبال برأي الجمهور فأثر السمو والرفعة فيها واضح كما أن صورته النفسية في قلقها وتقلبها مطبوعة عليها بادية للعيان . ومها بلغ من التجدد في دوره الأول فأسلوبه لم يخل من الارتباط والتماسك مع الأسلوب الكلاسيكي المقتبس مما خلفه كل من

هايدن وموتسارت .

إذن فالدور البتهوفني الأول ما هو إلا صورة وصفية لشعوره وأحاسيسه ترمز الى حياته الحائرة أفرغت في قالب كلاسيكي وأحيطت باطار جميل تدل نقوشه على صناعة كل من هايدن وموتسارت .

ولم يكن لبتهوفن ما يضيفه من التجدد على من سبقه من الكلاسيكيين سوى استبداله الرقصة المتمهلة (مينويتّو) بالرقصة السريعة (شيرتزو Scherzo) وكأنه يرمي من وراء هذا التحويل أن يبين عن عاطفته المشبوبة . فالشيرتزو البتهوفنية هي التي أقامت لصاحبها تمثالاً رائعاً وخلفت أثراً بارزاً بين السابقين واللاحقين .

***

وفي عام ١٨٠٠ وقد أوتي النصر الذي كان يصبو اليه وتحقق أمله بالنجاح في جولته الأولى وبدأت أزاهير حياته تتفتح له والأيام السعيدة ترنو اليه بثغرها الباسم بدأ يتناسى الماضي الأليم ويتطلع الى مستقبل زاهر ولكنها كانت فترة هنيئة قصيرة الأمد وأيام سعيدة لم تتجاوز مدتها سنيّات أربع تنقضي كالحلم الزائل ويصاب على أثرها بخطب داهم ورزء جسيم ، يصاب بأعز ما لديه من الحواس .

أحس بتهوفن غداة يوم أنه قد أصيب بالصمم المقيت . فكتم أمره عن الجميع ولم يشأ أن يفاتح أحداً بهذه البلية التي عكرت صفو حياته . وقد أبدى كل تقصير في حق نفسه ولم يعن بحالته هذه ظناً منه أنها علة طارئة وأعراض زائلة.
وفي عام ١٨٠١ كتب لصديقيه الدكتور ويغلر والراعي آماندا يندب سوء حظه في حياته الشقية ويشكو صروف الدهر الخؤون وفيما ورد في رسالته قوله :

« آليت على نفسي أن أستسلم لقضاء الله وقدره وأتذرع بالصبر والأناة ... لولا أن هنالك صدمات تعترض سبيلي تدعوني للاعتقاد بأني أشقى مخلوق على وجه الأرض .. » .

فهذه الشكوى اليائسة من الحياة وهذا الشعور بالنقمة على الدهر وصروفه نجدهما في ألحانه التي عرضها في حركة الآداجيو من سوناتاته الأولى للبيان المنفرد . وقد لاحت في الأفق كارثة أخرى كانت أشد عليه وقعاً من الصمم .

يقول الدكتور ويغلر :

« لم أعرف فيما مرّ من حياة بتهوفن يوماً لم يتعرض فيه للانفعالات النفسية وإني لعلى مثل اليقين أن أجمل ألحانه ما نسج من خيوط آلامه » .

ذلك أنه شغف حباً بفتاة تدعى جولييتا غيشياردي وأهدى اليها مقطوعته الشهيرة نور القمر Clair de lune (أوپوس ٢٧) وفي رسالة الى صديقه ويغلر أفضى بحديثه قائلاً :

« بتّ أتطلع الى الحياة بالعين التي ترى ما في الوجود جميلاً وأصبحت أكثر اندماجاً بالأوساط من ذي قبل والفضل في ذلك لأجمل فتاة وقع عليها نظري وهي تبادلني حباً بحب وما كنت فيما مضى من حياتي أسعد مني في العامين الأخيرين » .

وقد ظهر فيما بعد أن هذا الحب بعد أن أذاقه طعم الهناء عاد فأورثه الهم والشقاء فقد قامت في وجهه العقبات وحالت دون بلوغه ما يتمناه من الاقتران بها فوارق اجتماعية وعدم التكافؤ في مستواه العائلي مع لقب الأسرة التي تنتمي اليها فضلاً عن أن جولييتا كانت مزهوة بحسنها مغترة بفتنتها فلم تتفهم ذلك الفنان العظيم بتهوفن على حقيقته فأعرضت عنه واقترنت عام ١٨٠٣ بالكونت دي فالنبرغ وكان لهذا القران رنة حزن وأسى تحطمت فيها آماله وقد راودته فكرة الانتحار

حتى أنه كتب وصيته المشهورة في مدينة هايليغنشتات وفيها نداء صارخ أذاع فيه شكواه وبثها آلامه وعبَّر عن يأسه بلهجة تفتت الأكباد ويلين لها الجلمود .

ثم يعود فيثوب الى رشده ليستأنف حياته وكفاحة لمجابهة الأحداث المقبلة فان طبيعته التي قدت من الصخر أبت عليه أن يقف جهاده في الحياة فيكتب الى صديقه ويغلر :

« إنه الشباب!.. أجل انني ما زلت أشعر بدمي يجري في عروقي وكلما انقضى يوم من أيامي وانطوت صفحة من صفحات حياتي أراني أقترب من أهدافي وكأنني أشاهدها بأم عيني وأتمثلها في خاطري ولا أعرف كنهها . انني سأقبض على القدر من حلقه فلن يستطيع أن يغلبني على أمري ولن تنحني له هامتي ! .. » .

* * *

هكذا كان يتنازعه في هـــذه الفترة من حياته عاملان ، اليأس والأمل . والهواجس التي كانت تشغله في حلمه ويقظته هي التي كانت صورتها تنطبع وصداها يرنّ في السوناتا للبيان المنفرد (أوپوس ٢٧) رقم (١) و (٢) وفي لحنه المسمى quasi una fantasia وفي الباستورال (أوپوس ٢٨) و(أوپوس ٣١) رقم (١، ٢، ٣) . فكانت آلة البيان في هـذه المقطوعات هي الأمينة على أسراره يبثها لواعج آلامه وأشجانه . وفي هـــذه الفترة أيضاً كتب السوناتا دو مينور والسوناتا كروتزر للكمان والبيان وأغاني الليدا الدينية .

* * *

وقد لازمته هـذه الأزمات النفسية طيلة المدة التي ألف فيهـا المقطوعات المذكورة الى أن وافاه عام ١٨٠٣ وبدأت تنقشع عنـه تلك الغيوم المتلبدة وتلوح في الأفق بوادر انفراج الغمة وزوال المحنة وقـد تغلب عليها منذ ألف سنفونية

الثانية التي أعرب فيها عن تمرده على الكون وأبدى رغبته في الحياة .

لم تكن سنفونيته الثانية هذه بعيدة عن أسلوب هايدن وموتسارت ولا ندري ما هو السبب الجوهري في إجماع الرأي على أنها بتهوفنية الحلية والنسب وقد جاء ذكرها على ألسنة الكتاب في ذلك العصر وكتب عنها أحد الصحفيين في ليبزيغ :

« يلاحظ أنه أكثر فيها وأطال من عزف المجموعة وبلغ في استعماله الآلات الهوائية حد الافراط . واختتمها بلحن بلغ فيه أقصى حدود القسوة والوحشية » .

ثم ينتهي بعدها الى القول : « ولكنها جاءت نتيجة إيجابية صريحة لتفكير عميق وقريحة وقادة وإن هي إلا ملحمة عملاقة لمؤلف جبار ، ثري بالأفكار المبتكرة واسع الاطلاع كثير الالمام بالتنظيم والتنسيق . مما ينبئ بأن سيكتب لها الخلود ويستمع اليها في كل زمان ومكان بينما الآلاف المؤلفة من المؤلفات الأخرى قد أودعت بطن الأرض .

وإننا انجد في كل ما ألفه في هذه الفترة من حياته صور إيقاعية منظمة صاغها على هيئة المارش يحمل شعار البطولة في ميادين الكفاح .

مثال ذلك لو استمعنا الى كل من القسم السريع allegro والنهائي من السنفونية الثانية والى الحركة السريعة من السوناتا دو مينور الموضوعة للبيان والكمان لرأينا أن الموضوع thème الثاني فيها أشبه ما يكون بنار الحرب المتأججة والحقيقة انها استوحيت من نار الثورة التي كانت تقترب من أبواب فيينا .

* * *

يقول شندلر وهو من أخلص أصدقائه :

« كان بتهوفن شديد الميل الى مبادئ الجمهورية وبقدس الحرية ويكره

العبودية ويتمنى أن يمنح الشعب سلطة الاشتراك بالحكم ولذلك نجد أن الثورة الافرنسية صادفت هوى من نفسه فكان أمله الوحيد أن تعم سيطرة بونابرت أطراف المعمورة . لتؤول السيادة فيها للشعوب بعد أن يقضي على الحكم الفردي .

هذه الأفكار كانت قد ملكت عليه شعوره فقام بتأليف سنفونية جديدة بين العامين ١٨٠٢ و ١٨٠٤ وأطلق عليها اسم بونابرت. وما كاد ينتهي من صوغها حتى ترامى اليه خبر تتويج نابوليون فاذا به يقول :

« إذن فما هو إلا أحد الناس » .

وتناول بيده الغلاف الذي كتبت عليه كلمة الاهداء ومزقها إرباً إرباً واتخذ لها عنواناً آخر وهو :

السنفونية البطلية — مهداة لرجل عظيم

Sinfonia eroica combosta per festeggiare

il sowenire di un grand nomo

* * *

في السنفونية الثالثة هذه أعلن بتهوفن استقلاله الفني المبدع ولم يترك فيها أدنى صلة تربطها بالتراث الماضي أو الأسلوب الذي خلفه كل من هايدن وموتسارت .

أما النغمة فقد اتخذ في هارمونيتها لوناً يعطينا صورة واضحة عن الانطباعات الحسية في ذلك العصر ، عصر الثورة . وصورة عن النشوء والارتقاء والتجدد والبناء ...

وبديهي أن تقابل السنفونية بالدهشة والاستغراب من قبل الجمهور بسبب جدتها واكتساحها التقاليد المألوفة .

يقول أحد النقاد :

« حقاً إنها لمقطوعة طافحة بالمعاني المستطرفة والتعبيرات المستحدثة . وهذا أقل ما ينتظر من عبقرية المؤلف ، وسيكون لهذه السنفونية شأن خطير . ولقد استغرقت تأديتها ساعة كاملة وما أحسنه صنعاً لو أنه اجتزأ من الفقرات أطولها . وجعل عزف المجموعة فيها أكثر وضوحاً . وكذلك فقد جاء المارش الحزين من مقام دو مينور مكان البطيء Andante في ألحان متتابعة على طريقة التجاوب Fugue غير أن هـذا التجاوب لا يلبث أن يتلاشى أثره في ذلك الخليط من الأصوات وقد حالت كثرة الترداد في هذا الخليط دون الشعور بوجوده بينما هو يبدو ثقيل الوطء على المستمع العادي نابياً على الأذن القليلة الارهاف » .

* * *

وقـد جاءت السنفونية البطلية نموذجاً لثاني الأدوار البتهوفنية . ونقطة التحول والابتعاد عن ذوق الجمهور ليأخذ طريقـه التي مهدها لنفسه من قبل . ووقف أهل الفن مشدوهين منها حيارى كما وقع لشوپانتزيغ Schuppanzigh وهو من أشهر عازفي الكمان في ذلك العصر إذ كان يجرب عزف الرباعية السابعة من مقام فا واذا به يقف بغتة عند بعض المقاطع وينفجر ضاحكاً عند وقوعه على ترتيب من الأصوات لم يقع على مثله في حياته .

وفي الواقع كان بتهوفن يأتي بتراكيب جديدة لم تكن معروفة من قبل قـد تكون هزيلة مضطربة في بعض ألحانه وقـد تكون عظيمة جسيمة في البعض الآخر وكثيراً ما تبدو متباينة متناقضة . وأقرب الى الصواب من كل ما اتصف به عقب السنفونية الثالثة تورّيه عن النزعة العالمية وتسديده الرماية نحو الأهداف العليا فكان قصاراه أن يقف جهوده المخلصة للفن ومن هذه الناحية ترك للنقـاد

ثغرة ينفذون منها الى الطعن في مذهبه الرومانتيكي والقول : « إنه ما دام دأبه وشغله الشاغل شكواه من الألم وتصويره لهمه وقلقه فما يمنعه إذن من المحافظة على التوازن والأنساب الصحيحة في مقاديرها الزمنية ولماذا هو لا يتفادى تضحية المظاهر الخارجية ؟... » .

ولم يمض أمد طويل على تأديته السنفونية البطلية وإذاعتها بين الناس حتى بدأ بتلحينه مسرحية فيديليو . في شهر فانتوز (١) من عامه الرابع كانت تمثل في باريز مسرحية من نوع الميلودرام عنوانها ليونورا وقد نظمها الشاعر بوييي Bouilly ولحنها غافو Gaveaux . وقد خطر للشاعر الألماني بايّر Paër أن يفرغ هذه المسرحية في قالب الأوبرا على أن يحتفظ بنصها الأصلي ليقدمها لأهل فينا . وقد حضر بتهوفن تمثيلها مرة وصادف مقعده الى جانب المؤلف . وطفق يهتز إعجاباً بموضوعها ويترنح له طرباً . وقد بهت بايّر عندما سمع جاره يبتدره قائلاً : « ليتك يا عزيزي تتيح لي تلحين مقطوعتك هذه » فما كان من الشاعر إلا أن قدم له كتيّبها فوراً نزولاً عند رغبته .

وكان بتهوفن قد عاب على موتسارت تلحينه مسرحية دون جوان فقد تناول هذه المقطوعة بسرور لا يوصف لانها تنطوي على نزاهة الحب الذي ينتهي الى الزواج الشرعي رغبة منه بسمو أهدافها . وكان الموضوع يدور فيها حول النقط التالية :

« لقد أودع فلوريستان سجناً رهيباً بعد أن سيق اليه ظلماً وعدواناً حيث أشرف على الموت جوعاً . فتأتي زوجته واسمها ليونورا متنكرة في زي رجل وتصبح خادماً لحارس السجن وبهذه الحيلة تستطيع أن تنقذ زوجها من السجن

---

(١) كلمة Ventôse يراد بها احدى الأسماء التي أطلقتها الثورة الفرنسية على أشهر السنة.

وتسعى الى اصدار الحكم بالاعدام على حاكم السجن (پيزارّو) جزاء ما اقترفه من الجرائم واتهم بها زوجها البريء الذي كاد يذهب ضحيتها ».

ولقد مثلت فيدليو لأول مرة في العشرين من تشرين الثاني عام ١٨٠٥ في حفلة أقيمت على شرف الضباط الفرنسيين (أي في اليوم الخامس من احتلال فيينا من قبل ناپوليون) وقد قوبلت المسرحية بفتور وكان من المتوقع لها السقوط بسبب ظروف الاحتلال السيئة وقد نشرت الصحف دعاية مغرضة وسددت لها سهام النقد مما آل الى التوقف عن تمثيلها في اليوم الثالث .

وفي التاسع والعشرين من آذار ١٨٠٦ ظهرت فيدليو المرة الثانية وقد اقتصر فيها على فصلين بدلاً من ثلاثة واستبدلت افتتاحيتها القديمة بغيرها من جديد (رقم ٣) وكانت من أجمل الافتتاحيات التي ألفها .

ونالت المسرحية النجاح التام في هذه المرة لأن الصحافة تناولت ألحان بتهوفن بالمدح والثناء وتحولت ألسنة النقد للرسالة والموضوع . وفي عام ١٨١٤ استطاعت فيدليو أن تحظى بشهرة عالمية بعد التعديلات التي أدخلت على لغتها وألحانها .

وكان للخذلان الذي منيت به فيدليو أثر عميق أضاف الى بتهوفن المكلوم جرحاً جديداً . ولترويح النفس مما ألمّ بها قام ربيع ١٨٠٦ برحلة الى مدينة تروبئاو وحل فيها ضيفاً على آل برونشويك حيث لقي من الحفاوة ما جعله يسترد قواه الفكرية ويستعيد رباطة جأشه فيبدأ تلحين سنفونيته دو مينور واذا به يتوقف بغتة وبدون حاجة الى المسودة أتاه الوحي فكتب السنفونية الرابعة التي جاءت طافحة بمعاني البشر حافلة بالحنو والأمل . لقد عاد اليه الشعور بالبهجة والسعادة وفي شهر أيار عام ١٨٠٦ تقدم الى تيريز دي برونشويك يطلب يدها . ولنستمع في هذه المناسبة الى ما جاء في حديث أفضت به فتاة أحلامه بعد حين :

« لـقد كان ذلك مساء يوم الأحد . والقمر يرسل أشعته الذهبية . جلس بتهوفن الى البيان وبدأ يروّض أنامله ويداعب فيها الملامس . وكنت واخي فرنسوا قد ألفنا منه هـذه العادة المتأصلة فيه عندما يستهل العزف واذا به يؤدي بعض الاتفاقات في الجزء الأجهر من البيـان ثم يهفو بلحن كرفرف الملائك في أجوائها السحرية وكانت المقطوعة التي عزفهـا أغنية وضعها جان سيباستيان باخ تضمنت الأبيات الآتية » :

اذا شئت أن تمنحيني قلبك

فاجعلي هذه المنحة سراً بيننا

واجعلي التفكير بما نحن عليه

في مكان لا تناله الأيدي

« وكان أبواي يغطان في سبات عميق فلبث أخي شاخصاً مطرقاً وهو يستمع الى اللحن مصوباً نظراته الحادة الى نقطة معينة . أما أنا فقد أحدثت أغنيته أثراً عميقاً في نفسي » .

* * *

وكانت أصداء السنفونية سي بيمول تتردد في نفسه ويلوح بارقهـا في ناظريه وتتمخض عبقريته عن إبرازهـا لحيز الوجود في ذلك الجو الهادئ الذي كان ينعم به . وقد ظهرت وهي تحمل طابع الرضى والطمأنينة ولوحظ أنها أفرغت في قالب يروق للجمهور واتبع فيها أساليب المتقدمين ويمثل هذا الطابع يمكننا أن نواجه منه الصورة المشرقة سروراً المتدفقة حيوية وانطلاقـاً . تلك هي الفترة الهنيئة في حياته استطاع أن يتحفنا فيها بالروائع والبدائع من مقطوعاته أمثال :

آپاسيوناتا L'appassionata ١٨٠٧

السوناتا أوپوس ٧٨ ١٨٠٩

السنفونية دو مينور

السنفونية الريفية

وكانت الأولى مهداة الى فرنسوا برونشويك شقيق الخطيبة تيريز والثلاثة الأخرى أهداها لتيريز مزودة بالكلمة التالية :

« إن أفكاري وتخيلاتي لتتسارع اليك أيتها الحبيبة الخالدة »

(meine unsterbliche Gelibte)

وقد هيمنت عليه الأفكار المتعارضة فتارة كان يشعر بالسعادة تحيط به من كل جانب وطوراً يتجهم ويكاد يتضور حزناً وكآبة فيخاطب دهره ويشرح له حاله ويسأله عما هو فاعل به . وقد ضمن إحدى رسائله لتيريز هذه العبارة :

« يخيل إلي أن هذا الحلم لن يتحقق وأن زواجنا لن يكون أمراً واقعياً » .

هذا وقد ظل بتهوفن وتيريز في مودة خالصة حتى آخر لحظة من حياتها يستدل على ذلك مما كتبه في إحدى مذكراته عام ١٨١٦ : « إن قلبي ما يزال يخفق حتى الآن كما كان لها يوم رأيتها لأول مرة » وفي العام المذكور ألف مجموعة من الأغاني عنونها باسم الحبيبة النائية an die ferne Gelibte (أوپوس ٩٨) (١) .

فالسنفونية دو مينور هي التي يوالي الفرنسيون ترديدها ويعجب لها كل الناس في سائر المدن والأمصار لأنها أقرب سنفونياته الى فهم الجمهور وتتناول أبرز

---

(١) هنا اختلفت المصادر والتأويلات فالبعض يزعم أن الحبيبة المقصودة في هذه المجموعة هي جيوليتا غويشباردي وليست تيريز برونشويك .

النواحي في أسلوبه المعبر عن تفكيره العميق وقد استهلها بالمقطع الذي يمثل فيه (القدر وهو يقرع الباب) فجاءت صورة كاملة لأسلوبه في التعبير . وأصبحت هذه الاستهلالية قدوة حسنة في انشاء الحركة الأولى في كل السوناتات التي ألفها من جاء بعده من أبناء الجيل الصاعد . ثم تأتي الحركة المتمهلة Andante يجري فيها النقاش الحاد بين الألم والروح المتمردة التي تأبى الاستسلام للقدر ثم تظهر الشيرتزو في ثلاثيها الصوتي فتصور لنا رقصة الجبابرة حيث يتصل آخر الرقصة مباشرة بالخاتمة التي تجاوزت بابداعها حدود القوة الفنية الخارقة وكأنها في نصها وروحها من أناشيد الظفر .

وقد حلت تأدية كل من السنفونية دو مينور والسنفونية الريفية في وقت واحد الى جانب الكونسيرتو والفانتازيا مع الخورس في الثاني والعشرين من كانون الأول عام ١٨٠٨ وبينما كان بتهوفن جالساً الى البيان قبل نهاية الفانتازيا واذا به يقف الفرقة بكاملها عن العزف والغناء فجأة عندما لاحظ بعض الخلل وصاح بأعلى صوته :

« لنستعدها مرة ثانية ! Noch einmal »

وقوبلت السنفونية بالاعجاب ولكنها لم تنج من ألسنة النقاد فقد سجل المجمع الموسيقي الافرنسي عندما صارت فيه تأديتها التعليق الآتي :

« اللحن الختامي طويل . . الكلاسيكية في بداية الآليغرو الأولى هزيلة القسم البطيء فيها رتيب النغم (مونوتون) .

* * *

لقد حدثنا بتهوفن في سنفونياته وكشف لنا عن نفسه وقص علينا خبره مع بونابرت وسرد لنا حكاية الثورة وأفضى الينا بحديث غرامه وحبه العابر وحظه

العاثر وانتهى الى انتصاره على الأقدار وكان لزاماً عليه أن يختص إحداها بالطبيعة التي كان يتعشقها فكانت السادسة هي (السنفونية الريفية) في هذه المقطوعة يمكننا أن نميز الفارق الجسيم بين أسلوبه المبتكر والأسلوب الذي اختص به رامو وهايدن وغيرهما من المتقدمين .

وما كان لهؤلاء أن يأتوا بما يتجاوز عتبة الألحان التصويرية للطبيعة بمظاهرها الخارجية بينما هو يبحث في أعماق نفسه ليجد التعبير عن أثر الطبيعة في حواسه ليظهر لنا أنه أجل قدراً وأسمى رتبة ممن يقلد الطبيعة في مظاهرها السطحية .

ويراه البعض على النقيض ومما يروى أنه كان يتمشى وأحد أصدقاءه بنزهة في ضواحي هايليغنشتات ومن وقت لآخر كان يحدث صديقه قائلاً : « هنا كتبت السنفونية وعلى ضفة هذا النهر وهنالك العنادل كل ساهم في تلحينها .. » .

ويدل على أنه كان يعني ما يقول ما جاء فيها ممثلاً لرقصة الفلاحين في قسم الشيرتزو . فهي صورة جلية ذات معالم واضحة تنطبق على الحقيقة الواقعية لا سيما عندما يظهر صوت الأجهر في تمثيل العاطفة . وقد لاقت كل استحسان عندما حصلت تأديتها في باريز لأول مرة وقيل أنها آية الآيات الموسيقية ومعجزة المعجزات. ولا بد من القول إنه إن دل صوت العندليب وخرير المياه على شيء فانما يدل على أنها أصوات أضيفت لأغراض خاصة اقتضتها ظروف اللحن إما القيام بعمل بوليفوني أو لمرافقة تلك الكوكبة من الألحان الصادرة من أعماق القلب الموسيقي . وقد سجل بتهوفن في الدور الذي قامت به الكمان الأولى تلك الفقرة العجيبة : قليل من التعبير عن العاطفة خير من كثرة التصوير mehr Ausdruck der Emphindung als Malerei .

هنا تتركز نقطة الانطلاق في معرفة كنه التصوير الموسيقي عن الطبيعة

وبدأ تاريخها منذ بدأ بتهوفن نحوه هذا أي منذ بدأ يمزج اللحن التصويري بالحالات النفسية .

* * *

وفي عام ١٨١٠ يعرب بتهوفن عن انقطاع أمله بالزواج من تيريز برونشويك نهائياً . ويعود الى العزلة والانفراد . ولكنه فاز بالنصر وبدت رايته ترفرف فوق رأسه . وأصبح ذا عبقرية لا تقهر ومكانة لا تنكر .

تقول بيتينا برينتانو لصديقها وشاعرها غوتيه :

« ما من ملك في الوجود له ما لبتهوفن من الاعتداد بنفسه والاعتماد على شخصيته الفذة ... » .

« عندما رأيته للمرة الأولى شعرت أن الدنيا على رحبها تلاشت أمام عيني فقد أنساني بتهوفن إياك يا غوتيه وكل شيء في الوجود » .

« ولا أراني أخطئ اذا قلت إن هـــذا العبقري سابق لأوانه في مضمار المدنية والحضارة » .

وكان بتهوفن يوم تعرف اليها للمرة الأولى أسمعها أغنية دمع لا يجف Trocknet nicht بينما كان غوتيه في أشد الشوق الى التعرف به ولم يلتقيا إلا عام ١٨١٢ وفي حمامات توبليتز من أعمال بوهيميا في جمع محتشد هنـاك من أرقى الأوساط وكبار الكتاب وأئمة الأدب وجهابذة الفن فلم يكن ثمة تعارف بينهما بالمعنى الصحيح .

وفي مدينة توبليتز كتب بتهوفن كلاً من سنفونيتيه السابعة والثامنة وكانت السابعة كما وصفها واغنر (القصيدة الخليعة) وقد ظهر بتهوفن بهذه السنفونية كما وصفه الشماليون من الألمان مفكك الأزرار ausgeknöpht أو المغني الثمل . وأما

ويبر فقد قسا عليه بالحكم في قوله : « لقد عرض علينا في وسامتها الوحشية صورة أجداده الهولنديين » أما المؤلف فقد جاء وصفه لها هكذا :

« أنا باخوس أعصر الكرمة لأقدم لبني الانسان من رحيقها سلسبيلاً عذباً يبعث النشوة والطرب في كل النفوس . أنا من يعلّم الناس كيف يكون الجنون الدائم للعقل » .



أنا باخوس أعصر الكرمة لبني الانسان من رحيقها سلسبيلاً عذباً .

وأكثر ما يبعث الدهشة في الجمهور منها حتى اليوم كل من المطلع والختام وقد حوى القسم السريع allegretto منها الروعة والبهاء وقد جرت العادة في باريز أن تكون تأديتها ضمن السنفونية ري مكان القسم البطيء لارغيتو .

وأما السنفونية الثامنة فهي الرسالة الجامعة للأسلوبين : اسلوبه الشخصي والأسلوب الذي يستسيغه الجمهور . وقـــد استكانت روحه الجبارة لنواميس الكون وبدت في مظهر اللعوب في غمرة من دعابات الطفولة البريئة . وهو من وقت لآخر يهتف بنا بصيحة عنيفة ويزمجر ليوقظنا من غفوتنا ويذكرنا بقوته وجبروته .

* * *

ومن عادة بتهوفن الحفاظ على ضبط القسم السريع وإحكام التوازن فيه وفقاً للتاكتيك الصادر عن المترونوم الحديث الذي اخترعه ميلتزل فكان يجد لذته

ومضاعفة سروره في هذا الجزء المرح ويعتبره الثغر الباسم في وجه السنفونية ولكننا نجده في الخاتمة وقد استعاض عن تلك المستديرة الهائلة التي اعتاد ان يتحفنا بها في مقطوعاته الاخرى بعلامة دو دييز التي تقع في مسامعنا كصيحة الفزع Schreckensnote ويلوح من وراءها كالخائف من غضب الله او المي تعد فرقاً من قوة تنبعث من عالم خفي . وقد ظل الناس الى امد طويل يحسبون السنفونية الثامنة ملهاة لاقيمة لها وقد سماها بعضهم (السنفونية الصغرى) اما واغنر فيعتقد انها جزءاً متمماً لشقيقتها السابعة وانها توءمان .

وقد سجل عام ١٨١٤ لبتهوفن اكبر الانتصارات . فقد تلقى رسائل التقدير والتبجيل من سائر الامراء في فينا وفي مختلف المدن الاوربية واعتبره الجميع الموسيقار الرسمي المتربع على عرش الموسيقا في اوربا .

* * *

وما كاد يهدأ روعه ويسترد قواه المعنوية حتى تعود اليه محنته ويعود الى لوعته وافكاره السوداء . وقد بدأته هذه المحنه بالقاءه في هاوية العوز والفاقة طيلة السنين الاخيرة من حياته . وكان يجد ويسعى منذ امد طويل ليحصل على مركز ثابت يقوى به على القيام بأوده وكانت منذ عام ١٨٠٨ قد قامت في نفسه فكرة النزوح عن فينا بناء على اقتراح جيروم بونابرت ملك ويستفاليا لولا ان ثلاثة من اصدقاءه حالوا دون سفره اولهم الارشيدوق رودلف ويعتبر من تلاميذه والثاني الامير لوبكوويتز والثالث وهو الامير كينسكي وقد عرضوا عليه مجتمعين مرتباً قدره اربعة آلاف فلورين يتدبر فيها معاشه اذا بقي في فينا .

ويأبى نكد الطالع ان يسدد هذا المبلغ كاملا فقد توفي الامير كينسكي عام ١٨١٢ واضطر بتهوفن لاقامة دعوى يطالب فيها بحصته وقد ربحها عام ١٨١٤ ولكنه خلال المدة التي لم يتقاض شيئاً من مبلغ ١٨٠٠ فلورين وهو حصته

من الامير الراحل كانت مدفوعات الامير لويكوويتز على غير انتظام وانتهى الامر بوفاته عام ١٨١٦ مما اوقعه تحت عجز قيمته ٧٠٠ فلورين وهي القيمة المخصصة لاجرة السكن وقد كتب عام ١٨١٨ :

« لقد اصبحت في حالة من العسر سأضطر معها الى الاستجداء وانا مجبر على كتمان الامر عن كل الناس .

وفي مكان آخر يقول :

« لقد ألفت السوناتا اوپوس ١٠٦ في ظروف عصيبة ، انه لمن المؤلم حقاً ان اشتغل في سبيل الحصول على اللقمة .

ويروي لنا سبوهر انه كثيراً ما كان يلزم داره ولا يغادرها بسبب حذائه المخروق . واصبحت الحانه لاتثمر ولا تغني من جوع حتى ان اشهر مقطوعاته ظهرت وفي هامشها سبعة تواقيع ثم يتقاضى بين ٣٠٠ و ٤٠٠ دوقاً ثمنا للسوناتا .

وقدطلب اليه غاليستين ثلاثة رباعيات لم ينقده شيئاًمن ثمنها . واصبحت قواه الفكرية واثمن اوقاته لاتنصرف الا الى تقييد الحسابات الدقيقة او الى المشاجرة مع الطاهية .

ومهما بلغ رزئه من الناحية المادية وكانت الكارثة شديدة الوقع على نفسه فما هو شيء يذكر الى جانب الضربات المعنوية القاصمة التي حلت به فقد انفض عنه اصدقاؤه الذين اخلصوا له الود من قبل وقد حملت احدى مذكراته قوله :

«لم يبق لي صديق يواسيني وها انا قد اصبحت وحيداً في هذا العالم . » وقد اعرض عنه الجمهور بسبب تجدد الغزوات الايطاليه وبدأت ألسنة السوء تنوشه وتتناوله بالهزء والسخرية واليك نموذج مما كانت تتحدث به المجالس :

« ان موتسارت وبتهوفن كلاهما من انقاض ذلك التراث البالي الذي كان يتذوقه العصر الماضي الابله اما القول بأن الميلودية تليق بغير روسيني فهو

كلام فارغ . واما فيديليو فهي القذارة بعينها ويعلم كل من استمع اليها انها مما يخدش الآذان ، وفي تلك الايام العصيبة كان الصمم قد اكتمل واصبح في حالة لايستطيع معها التحدث الى احد الا عن طريق الكتابة وقد احتفظت المكتبة الملكية في برلين بالمخطوطات التي كتبها منذ عام ١٨١٦ وقد بلغت الاحدى عشر الفاً من الصفحات .

وبينما كانت فيديليو على وشك الظهور من جديد عام ١٨٢٢ أراد بتهوفن أن يتولى بنفسه إدارة الفرقة العازفة في التمرين العام . يقول شندلر :

منذ ان كانت بداية الثنائي Duetto من الفصل الاول تبين انه لم يكن يسمع أو يعي شيئاً مما كان يجري على المسرح . فأخذ يخفف من السرعة في قيادته بينما كل من العازفين كان يتابع عصا القيادة . وإذا المغنون يضاعفون السرعة فيحصل من جرّاء ذلك بلبلة واضطراب وكان هنالك القائد المساعد او ملاوف Umlauf وقد اشار اليهم بالتوقف برهة دون بيان الاسباب الداعية لهذا التوقف وانقضت فترة دار خلالها الحديث بين المغنين ثم استعيدت البداية وعادت الفوضى شراً مما كانت عليه اول مرة واحتاج الامر الى التوقف مرة اخرى . وقد ايقن الجميع باستحالة السير وفقاً لاشارة بتهوفن ولكن ماالعمل ؟ ومن ذا الذي يجرؤ على افهامه ضرورة توقفه عن متابعة القيادة ؟ ومَن من الحاضرين يستطيع ان يقول له : انسحب ايها البائس المنكود الحظ فانت لاتحسن القيادة ...

«وقد أحس بتهوفن إذ ذاك بتحرج الموقف وأخذ يلتفت يمنة ويسره فاستطاع أن يقرأ في ملامح الجميع ما عجز عنه اللسان ، كانت لحظة رهيبة من الصمت وإذا به يناديني فجأة بلهجة الآمر . وما كدت أدنو منه حتى ناولني دفتره وأملى على قائلا : أرجو أن تتوقفوا عن التمرين الآن وسأشرح لكم الأسباب فيما بعد . ثم قفز من المنصة مسرعاً وهو يصيح وقد تهدج صوته هيا نخرج من هنا حالاً .

وعند وصوله الى الدار ألقى بنفسه وهو مغمى عليه على الديوان وقد أخفي وجهه بيديه . وكانت قد ألمت به نوبة قلبية بقي حتى وفاته تحت وطأة هذا الحادث الأليم .

* * *

ولم يبق له ما يؤنسه في وحشته إلا الطبيعة وظلالها الوارفة . كما يستدل من قوله : « ليس في الدنيا من يحب الطبيعة مثلي ، فالشجرة خير عندي من الرجل » وبالرغم من انزوائه في الدار مازالت الأقدار تلاحقه بالأرزاء ولا تدع له سبيلاً الى الراحة ففي ١٤ تشرين الثاني عام ١٨١٥ مات شقيقه غاسبار شارل أنطوان وقد بلغ من العمر احدى واربعين عاماً وخلف ولداً في الثامنة وأرملة لا تحتمل لشراستها ومن البلية أن يحتمل ذلك الجو المقيت يعبق بالمشاجرة والمهاترة وهو الذي حطمته المصائب وبرحت به الآلام وعلى اعتبار أنه الوصي على الطفل شارل عبثا كان يحاول تربيته وتثقيفه فقد أصبح ذلك الولد الجاحد وسيلة لتعكير صفوه بدلاً من أن يعترف له بالجميل ويطلب رضاه . وكان يجاهر بالقول : « إنني ما أحببت أن أكون شريراً إلا لأن عمي يريدني أن أكون خلوقاً »

وفي علم ١٨٢٦ قام الولد الفاجر بعدة أعمال إجرامية وأطلق على نفسه الرصاص قصد الانتحار ولم يمت ولكن بتهوفن نفسه هو الذي صار الى حالة يرتجى معها الموت . وقد حدثنا شندلر أنه رآه في تلك الآونة وقد دبت إليه الشيخوخة وأصبح الناظر اليه يخاله قد تجاوز السبعين من العمر وقد فقد قواه المادية والمعنوية .

وتوالت الأيام وبدأت صحته منذ عام ١٨١٦ تتقهقر وتتحول من سيء إلى

أسوأ حتى أصيب بالتهاب القصيبات الرئوية مما اضطره إلى ملازمة الفراش مدة طويلة تولدت خلالها إصابة أخرى بالزكام الحاد . وفي عام ١٨٢١ ابتلى باليرقان وفي عام ١٨٢٥ بالتهاب المعاء الرقيق : ذلك الداء الوبيل الذي استعصى على الأطباء ...

* * *

وفي أثناء هذه الغمره من الآلام والأوصاب كان يحتمل مصيره بهدوء ويشعر أنه ما يزال يملك الكثير من الحياة والقوة وأن أركانه بعد لم تتقوض وفي صميم هذه الحياة المريرة كان لا يؤلف إلا النذر اليسير حتى خيل لخصومه أنه أشرف على الهلاك وقضي على فنه والواقع أنه قضى فترة لم يذق خلالها طعم التشجيع ولكنه أخذ يستعيد قواه وينتشلها من الهاوية ليحيا من جديد ويظهر في نوع من التفكير لم يسبق له مثيل من قبل .وكأن الألم قد أيقظ فيه الروح وكأن الشقاء كان طريقه الى الاحساس لم يعد بتهوفن ذلك المتغطرس الجبار المعتد بنفسة وبعبقريته وقد آلى على نفسه أن يجعل عبقريته الموسيقية وقفاً على المجتمع الانساني وأن يضع كل ما يملك من جهد وإبداع في خدمة الضعفاء وفي سبيل نصرة المظلومين .

هذا هو بتهوفن في مرحلته الاخيرة فقد أصبح فريداً لوحده بعيداً عن العالم الصاخب الفاني وقد نفض عنه كل مطمع ولم يعد يتطلع إلى إحراز النجاح وأصبح الفن كل كيانه . وفي هذه المرحلة بدأ يقتطف من حديقته الغناء ماشاء من ثمر غذاه من روحه ومن وحي خاطره . وقد نزع عنه نهائياً كل طريقة ابتدعها غيره من السابقين واللاحقين واستبقى ما كان صادراً عن شعوره الشخصي ومصوراً لآلامه وأشجانه . وانقلب أسلوبه الى ضرب من التعبير عن

قلب اكتوى بنار الحزن بلهجة القانط المهيض الجناح . وبدأ يتحدث في ألحانه بروح الوداعة واللطف واحياناً كان يبدو في مظهر الفرح الممتع بصنوف المسرات

وقد بدأت نقطة التحول والتجدد في تفكيره حوالى ١٨١٢ اي الفترة التي جاءت عقب تلحينه السنفونيتين السابعة والثامنة والسوناتا للبيان والكمان (اوپوس ٩٦) وقد اعقبتها فترة من الجمود بين العامين ١٨١٢ و ١٨١٥ لم تظهر له خلالها سوى مقطوعةواحدة وهي السوناتا للبيان (اوپوس ٩٠) ١٨١٤ وهي مقطوعة موجزة جميلة التركيب والانسجام افرغت في قالب الدور السابق مهـــداة الى الكونت ليشنوفسكي وكان قد اقترن باحدى الممثلات بالرغم من اسرته التي كانت تبدي معارضتها لهذا الزواج . وقد عنن بتهوفن قسمها الاول بعنوان : معركة بين العقل والقلب Kampf zwischen Kopf und Herz والثاني بعنوان المخاطبة بين الاحبة Conversation mit der Geliebten وقد تجلت فيهـــا الروح المتجلية في مقطوعة أباسيوناتا و (الوداع) و (الغياب) ، و (اللقاء) وغيرهـا من مقطوعاته الكثيرة التي كان يستلهم فيها ربة الشعر .

والى جانب هذه المقطوعات كان بتهوفن يوالي اصلاح الاغاني الايكوسيـــة والايرلندية وتعديلها ويعدها لاحد الناشرين في لنـــدن ويتابع تأليف بعض المقطوعات الخاصة بالاحتفالات الرسمية امثال معركة فيتوريا و ايام الظفر وغيرهـا من المقطوعات المتواضعة ولا ريب انه في هذه الفترة كان يتحفز للوثبة الاخـيرة ويعد العدة للدور الثالث من ألحانه .

* * *

قدم بتهوفن ماقدمه للمجتمع من الحانه و كأنه كان يرى بعين بصيرته انه لم يصنع حتى الآن شيئاً يذكر في عالم الفن . ويبدو انه لم يكن راضياً عن

مقطوعاته الاولى كالسباعية والخماسيه للبيان مع الالات الهوائية وانه يبتغي ان ينهض بقيمة الحانه الى مستوى اعلى . وقد تواردت اليه عروض مغرية مقابل ألحان يؤلفها وفق مناهجه الاول فكان يأبى العودة الى طريقة برم بها وعافتها نفسه وكان جوابه لمن يسأله عن السبب قوله :

« لقد أصبحت في خريف العمر وأنا كالشجرة المثمرة تنوء بحملها الكثيف إما هززتها هزة خفيفة تساقط الثمر يانعاً كالسيل المنهمر ».

وأصبحت كل التحليات النغمية في نظره أمراً ثانوياً فقد اتجهت عنايته نحو التعبير عن الشعور في تطوراته المختلفة . وظهر انفراده بالذوق والرأي والبعد عن التقاليد الفنية السابقة باللون الذي ابتكره الموضوع اللحني وكان هذا اللون يعني الزيادة والنقصان في عدد المقاطع التي يتألف منها الموضوع مثال ذلك لو أمعنا النظر في الترهة Bagatelle (١) السادسه اوپوس ١٢٦ رأينا أن الموضوع فيها يتألف من خمسة عشر مقطعاً أي من ٦ + ٦ + ٣ بينما عددها في الأداجيو من السوناتا للبيان اوپوس ١٠٦ قد بلغ الخمسة والعشرين مقطعاً . وبالرغم من التطورات التي أدخلها بتهوفن على الموضوع اللحني فهو لم يشأ إحداث خلل في تركيبه الاصلي . ولذلك فقد لجأ الى ستر عمليته هذه واخفاء الزيادة فيها بتوزيعها بين الجمل اللحنية الأخرى وبافراغها في قالب الجمل المعترضه في صلب الايقاع المؤلف من ثمانية عشر مقطعاً . ومثاله قسم الأداجيو من السنفونية التاسعه أو الأداجيو من الرباعية الوترية الخامسة عشر فاننا نلقى فيها هذه التغييرات الطارئة بكل وضوح .

وهناك ثمة تطور آخر يقع في التدرج الهارموني (الكادانس) الختامي فقد جرت عادة الكلاسيكية القديمة على تركيزه في نهاية اللحن بحيث لايدع للمستمع

(١) الترهه أو الباغاتيل عبارة عن مقطوعة آلية قصيرة وأكثرمايكون تأليفها للبيان المنفرد

مجالاً للريب في بلوغ اللحن أقصى نهايته وقد تفادى بتهوفن هذا النوع من التدرج واستبدله بالشكل الذي يوحي للسامع أنه ليست هنالك خاتمة بل مرحلة انتقالية من التصوير وفي وصف الشعور وكأنه بذلك قد سلك الطريق التي جاء بها واغنر فيما بعد وأطلق عليها اسم (اللحن اللانهائي) يستدل على هذه الناحية من التطور في مكانين من ألحانه الأخيرة : في قسم الآداجيو من السوناتا للبيان (اوپوس ١٠٦) والآداجيو من السنفونية التاسعة .

والأثر المباشر الذي تركه في تركيب السوناتا والسنفونية لايتناول العناصر الأساسية المكونة لهافهو لم يشأ أن يتعرض لها بحذف أو يبتعد عنها قيد شعرة . بل ينطلق بتلك العناصر جملة في وضعها الكامل ، بأن جعلها تظهر في مظهر جديد مثال ذلك أننا نجده في السوناتا (اوپوس ١٠١) وقد استبدل الشيرتزو بالمارش وفي الايقاع $\frac{٣}{٥}$ وقد وجه للعمل التجاوبي Fugue عناية كلية .

وقد كان العمل التجاوبي يملأ رحاب السوناتا الكلاسيكية منذ عهد سيباستيان باخ ثم يبدأ يتلاشى بعده ولكن بتهوفن عاد فجدد من حياته واستخدمه في التعبير الدرامائي وفي المقاطع البطيئة ليبث روح الحركة بين أجزاءها .

وما التجاوب في نظره الا كناية عن التعبير عن الاعتقاد الجازم والحكم الصارم أو الدلالة على يقظة المواهب العقلية . فكان يضعه حاجزاً منيعاً في وجه التراخي في العزم أو الروح الاتكالية أو الحلم الضائع واليأس القاتل .

تلك هي المعاني التي نستوحيها وأمثالها مما نجده ناطقاً في السوناتا (أوپوس ١٠٦) و (أوپوس ١١٠) .

والى جانب الأسلوب التجاوبي القاسي هذا نجد في السوناتا التي وضعها للبيان وفي السنفونية التاسعة بعض الصفحات الممتعة صافية كالعذب الرقراق مفرغة

في قلب الراوية الآلية وقد تجلت فيها حركات تمثيلية واضحة . وكأنه أراد بها التعبير عن التطورات التراجيدية التي كانت تموج في اعماق نفسه .

* * *

في الدور الثالث خلع بتهوفن على ألحانه برداً جديداً يختلف فيه عن كل ما سبق له أو لغيره من الألحان الكلاسيكية وهذه هي التي سميت بالتطورات الكبرى لأنها استأصلت الصبغة القديمة من جذورها ويعني بهذه التطورات كتابة المؤلف فيما يحب ويشتهي ملء حريته . ومعنى ذلــــك أن الكلاسيكية المعروفة كانت تختص بالزخارف وأدوات التجميل التي كان المؤلف يحيط بها الموضوع . بينما التطورات الكبرى هذه فقد جاءت تقلب الموضوع ظهراً على عقب وتكيفه الى حد تكاد تتبدل فيه معالمه الأولي وتتيح المؤلف بما يبذل من امكانياته الميلودية والهارمونية أن يعبر عن المعنى الذي يريده على الوجه الأكمل .

ولابد لنا هنا من حصر المقطوعات التي جاء بها بتهوفن وقد سجل فيها تطوراته الكبرى هذه وتباعد عن طريقة من سبقه كهايدن وموتسارت .

ففيما بين العامين ١٨١٥ و ١٨٢٦ ظهرت لبتهوفن أروع المقطوعات التي عرفتها البشرية في كل الأجيال كما هي في الجدول الآتي :

عام			اوپوس
١٨١٥	سوناتتان للبيان والفيولونسيل		١٠٢
١٨١٥–١٦	سوناتا للبيان	السوناتات الخمس الأخيرة	١٠١
١٨١٨	سوناتا للبيان		١٠٦
١٨٢٠	سوناتا للبيان		١٠٩
١٨٢١	سوناتا للبيان		١١٠
١٨٢٢	سوناتا للبيان		١١١
١٨٢٢	القداس ري		١٢٣
١٨٢٣–٢٤	السنفونية الرابعة		١٢٥
١٨٢٤	الرباعية الثانية عشر	الرباعيات الستة الأخيرة	١٢٧
١٨٢٥	الرباعية الخامسة عشر		١٣٢
١٨٢٥	اللحن التجاوبي الكبير		١٣٣
١٨٢٥–٢٦	الرباعية الثالثة عشر		١٣٠
١٨٢٦	الرباعية الرابعة عشر		١٣١
١٨٢٦	الرباعية السادسة عشر		١٣٥

فالسوناتتان للبيان والفيولونسيل (اوپوس ١٠٢) تحملان طابع القسوة والمضاء إلا أن قسم الأداجيو في الثانية منها فقد حوي الروعة والبهاء . ومثله التجاوب النغمي الذي جاء في الختام .

وينتقل بتهوفن في السوناتات الخمس الأخيرة للبيان من جو الأماني والأحلام الى ميادين الحزم والاقدام فهو أول ما بدأ يمثل لنا صورة عن حياته ويردد على أسماعنا شكواه المريرة مما ألم به من ضائقة العيش وخيبة في أمله المنشود ويكشف لنا عن دخيلة أمره وعن تلك النفس الأبية التي لا يخضع ثائرها ولا تلين قناتها.

بينما القداس ري كما وصفه انـــا بتهوفن نفسه من أروع ما أنتجته قريحته الوقادة ومهما كان أمره فهو ملحمة من ملاحمه الجبارة .

في عام ١٨١٨ أبلغه تلميذه الأرشيدوق رودولف رغبة أسقفية أولموتز بالحصول على قداس من صنعه ورغبته بأن يكون هـذا القداس في حوزته وتحت تصرفه قبيل التاسع من شهر أيار عام ١٨٢٠ غير أن بتهوفن وقـد بدأ منذ قبل تلحين قداس خاص لمثل هذه الطقوس الدينية لم يتمكن من انجاز أكثر من ثلث المقطوعة . وبقيت التتمة حتى الصيف من عام ١٨٢٢ وتأخر وصولها الى حوزة الكردينال حتى التاسع عشر من أيار عام ١٨٢٣ .

وقد أودع بتهوفن هذه المقطوعة ما أودع سائر مقطوعاته صورة ناطقة معبرة عن روحه الوثابة وقلبه الحائر . ولم يكن السمو فيهـا نتيجة لشعوره الديني أو لشدة تعلقه بمذهبه الكاثوليكي في عديد المناسبات أعرب عن تحرره من المعتقدات الدينية وهذا لا يمنع من الاعتقاد بأنه كان متديناً بالأصل وقد ثبت أنه منذ أمد طويل كان عازماً على تلحين مقطوعة دينية يهديها للكنيسة ممـا كتبه في إحدى يومياته عام ١٨١٨ « على من يريد أن يصوغ لحناً دينياً حقيقياً أن يستعرض أولاً مقطوعات الكورال القديمة وما وضعـه الأوائل من المسيحيين المتشبعين بتلك الروح المقدسة » .

ولكن نزعته هي التي كانت لا تميل الى الطـابع الأثري . وقد أعرب عن رأيه الخـاص عام ١٨٢٤ بقوله مخاطباً فرويدنبرغ عازف الأرغن في مدينـة بريسلاو :

« لن تبلغ الألحان الدينية نصيبها من العذوبة والرقة إلا إذا كانت تأديتهـا غنائية . أو اذا بلغت من السمو درجة غلوريا ولهذا فأنا لا أجـد من يضاهي باليسترينا في هـذا المضمار وأعترف بأنه من المتعذر على أن أنسج على منواله وأنا

لا أضاهيه في قوة التفكير ولا أماثله في شعوره الديني » .

فهو بهذا القول الصريح قد فسر لنا أن قداسه إنساني أكثر منه ديني .
وكأن به يريد القول : « لما كانت غاية الألحان الدينية إظهار لآيات الله الكريمة في صوت الكنيسة موسيقياً . فأنا أقف منها عند حد التعبير عن شعوري الديني وعن إيماني الخالص ولا أستطيع التحليق إلى ما هو أعلى من مستوى تفكيري في مواجهة الآيات البينات » .

وفي أي جهد قام به بتهوفن طوال حياته لم يبلغ جزءاً مما بذله من جهد وتفكير في سبيل القداس ري وقد جاء فيما رواه شندلر :

« لقد تغير كل مظهر من مظاهره منذ بداية عمله في هذا القداس حتى أن معالم وجهه تبدلت بشكل غريب وقد لاحظ أصدقاؤه المقربون هذا التغير الفجائي ولم يسبق لي أن رأيته متوارياً عن مظاهر الدنيا بمثل هذه الفترة من حياته .

ويظهر أن بعض نواحي القداس كالفصل المسمى Crédo (١) كلفه جهداً عنيفاً استنفذ فيه أكبر قسط من وقته الثمين وقد شوهد وهو يتصبب دماً وعرقاً .
وقد أنجز طبع القداس عام ١٨٢٧ وكلف ثمن النسخة خمسين دوقة .

وقد تقدم ملبياً نداء بتهوفن عدد من كرام الشخصيات للانفاق على طبعه بينهم ثلاثة ملوك : ملك روسيا وفرنسا وبروسيا ومنهم لفيف من البلاط النمسوي وكل من شيروبيني وغوتيه .

وقد أجمع الكتاب على وصف السنفونية مع الخورس أنها « قصة حياته الموجزة » وأنه اقتطف الموضوع الختامي من إحدى أغانيه الليدا التي لحنها عام ١٧٩٥ واسمها Seufzer eines Ungeliebten und Gegenlebe واستعادها

---

(١) كريدو : كلمة لاتينية الأصل يراد بها ترتيلة مطلعها : اني مؤمن بالله .

ثانية عام ١٨٠٨ في مقطوعته الفانتزيه للبيان والخورُس مع المرافقة الآلية وثالثة عام ١٨١٠ في الليدا المسماة Mit einem gemalten Band .

ويدل على أن فكرة تلحين النشيد المعروف أفراح شيللر كانت تراوده منذ زمن بعيد ، أنه عثر على بعض الكراريس التي أفردها لكل من عام ١٧٩٨ ، ١٨١١ ، ١٨١٤ ، ١٨٢٢ وقد تضمنت بعض النصوص الموسيقية لهذا النشيد .

ومنذ عام ١٨١٦ كان بتهوفن قد شرع باعداد سنفونيتين لمعهد الفيلهارموني في لندن في قالب مستحدث وفي تشرين الأول عام ١٨٢٣ كاد يفرغ من تلحين السنفونية التاسعة ولم يبق منها سوى الخاتمة وقد أخذ يجهد قريحته ويجمع شتات أفكاره باحثاً عن خاتمة آلية تتناسب معها في روعتها فلم يعثر إلا على الحركة الاخيرة من الرباعية الخامسة عشر (أوبوس ١٣٢) ولم يتخذ قراره الحاسم باضافتها إلى السنفونية إلا بعد أن أدخل عليها العنصرين الغنائيين : (أفراح شيللر) و (الانسانية المعذبة) .

وفي شهر شباط عام ١٨٢٤ كان قد فرغ من إعدادها فرأى من الصواب أن يلجأ الى الجمعية الموسيقية في فينا وكانت تدعى (أصدقاء الموسيقا) علّه ينال من جانبها معونة مالية تمكنه من الانفاق على فرقة آلية كبرى جديرة بتأدية مقطوعتيه القداس ري والسنفونية التاسعة فلم ينل بغيته من الجمعية واضطر الى التفكير باللجوء الى البلاط البروسي (ألمانيا) لولا أن فئة من الهواة وكبار المتمولين استدعته لتقول له : « إن من العار على وطننا المحبوب أن يصدر آثاره الفنية الى بلاد الغير قبل عرضها على من يقدرها حق قدرها من المواطنين » .

وقد وعدت هذه الفئة بمنحه مبلغاً من المال . ولقد حصل بتهوفن حقاً على ما وعدته به وافتتحت الحفلة سابع أيار ١٨٢٤ وكانت نتيجتها ظفراً لبتهوفن ونصراً مبيناً وتسارع الخطباء الى إزجاء المديح والثناء العاطر وتعالى

صوت الجمهور يهتف بحياته » .

ومنذ تلك الساعة بدأ بتهوفن يستعيد رباطة جأشه ويحظى بأمله المنشود . أمله بالنصر الذي يسمو به الى قمة المجد . وما كان رمي من الموسيقا منذ بداية حياته إلا الى غاية واحدة وهي إسعاد البشر وإثارة الغبطة بين الناس جميعاً . وها هو في اللحظة الأخيرة يمد يمناه التي ملأت الدنيا بفيض ألحانه ليجني ثمارها الشهية وها هي راية الفرح الظافرة تحتل مكانها من القلوب التي أمضها الألم ذلك الفرح الذي يسمو بالروح الانسانية ويقربها من الآلهة .

***

يقول رومان رولان : « عند حلول الوقت الذي يظهر فيه موضوع الفرح لأول مرة في السنفونية تتوقف الفرقة بغتة عن العزف وبعد فترة صمت طويلة تؤثر في النفس وتهيء الجو السحري لدخول الأصوات الغنائية . وهي تمثل آلهة الفرح تهبط من السماء . متدثرة بوشاح من السكينة والوقار . وبلمساتها الناعمة تداعب العذاب وتدغدغ الالم فينساب الى القلوب فيض من العاطفة الحانية . فينيرعا ويبعث فيها النشوة اللدن الهادئ ويعمل في جراحها عمل البلسم الشافي . ويشعر السامع هنا بحاجة الى البكاء بكاء الفرح ولا سيما عند رؤية العينين (عيني المؤلف) وقد اخضلتا بالدمع . وعندما ينتقل الموضوع الى الأصوات المرتلة فصوت الجهير هو الذي يظهر على رأس الموكب فيبسط رواقه ويخيم في جلال ووقار . ثم يختفي أثر الفرح في داخل الجسد حيث تنشب بينه وبين الألم معركة رهيبة ... ها هو الايقاع وقد استحال الى نوع من المارش . إنها لصورة الجيش المسلح يمشي بخطوات متزنة يرافقه صوت التينور المحتدم في نشيد لاحت فيه لهجة اللاهث المكدود . من هذه الصفحات يخيل للسامع أنه يستمع إلى صوت

بتهوفن المرتعد فرقاً والى وقع أنفاسه اللاهبة وصيحاته المستغيثة وهو يجوب الفلاة والمزارع يجمع شتات ألحانه ليصوغها في عقد فريد ثم يولي هارباً من أشباح الشياطين وأبالسة الجحيم في صورة الملك لير وهو يركض وسط الأعاصير ... » .

« وقد انتهى الفرح من نضاله يبدو ذلك المحيا وقد تجاذبته عوامل مختلفة . الدين في نوره المشرق يجذبه اليه من ناحيته والانهماك بالملذات المنكرة تدعوه اليها من ناحيتها وبينها طيف من الحب في هذيانه ولكنك تراه باسطاً ذراعيه الى السماء يبتهل ويضرع الى الله ويشكره على نعمة الفرح الذي انتهى اليه » .

* * *

وقد طلب الأمير غاليتزين الى بتهوفن تلحين رباعيات ثلاث خاصة له فباشر تلحينها فوراً . وقد واتاه الحظ كاملاً وجاءه الوحي عاجلاً فتهيأت له الاسباب لانشاء ستة مقطوعات حديثة وكان منذ أربعة عشر عاماً أي منذ عام ١٨١٠ قد تخلى عن تلحين الرباعيات الوترية وقد ظلت رباعياته الستة الأخيرة سراً مكتوماً في نظر الجمهور حتى وفي نظر الفنانين . أما اليوم فقد بدأ الناس يجدون فيها من الرفعة والسمو ما لم يجدوه فيما سبق من ألحانه في قالب بوليفوني بديع .

ولنذكر على سبيل المثال ذلك الآداجيو الرقيق الذي جاء إيقاعه من نوع ١٢/٨ في الرباعية الثانية عشر تلك الرباعية التي كان ينوي جعلها من نوع السوناتا للبيان المزدوج (ذي الأيدي الأربع) ولم يستطع إذ ذاك أن يجد لها خاتمة . أو لنذكر الأغنية التي وضعها من نوع الأهزوجة cavatine في صلب رباعيته الثالثة عشر وهي التي كان بتهوفن يصفها بقوله : « ما مثلها من مقطوعة ظهرت من بنات أفكاري وملكت علي شعوري وكان لها الأثر العميق في نفسي » .

ولنذكره أيضاً في اللحن التجاوبي الذي استهل به رباعيته الرابعة والخامسة عشر مع أغنيته : « الحمد لله على العافية » فمن أجل هـذه المقطوعة بالذات كتب بتهوفن رسالة الى الناشر يقول فيها : « أبعث اليك بهذه التحفة مبرهناً لك أنني لم أقصد الانتقام منك لتصرفاتك السابقة بل بالعكس فاني أقدم لك أثمن وأغلى ما استطيع تقديمه لأعز صديق . وأقسم بشرفي كفنان أنها هي المقطوعة التي تستحق أن تحمل توقيع بتهوفن ، واذا كان في كلامي ما يخالف الحقيقة فاعتبرني من حثالة البشر » .

وكذلك إننا لنجد الروعة بأجلى مظاهرها في القسم البطيء من رباعيته السادسة عشر ، ونشيد السلام ونشيد الراحة وهذه هي التي وصفها نوهل Nohl بالأفكار الموسيقية الأخيرة لبتهوفن .

* * *

وقد بعث بتهوفن لصديقه موشوليس في لندن برسالة يقول فيها : « إن في خزانتي من العناصر ما يكفي لسنفونية كاملة وافتتاحية وأشياء كثيرة أخرى » .

ولقد عثر المنقبون على بعض الأجزاء من عناصر السنفونية العاشرة هـذه ويظهر أنه قد استهلها بأغنية دينية على الطريقة القديمة وهيأ لهـا خاتمة من اللون المعروف بأعياد باخوس كما يبدو أيضاً أنه كان عازماً على وضع ألحان خاصة يبعث بها الى مجلة الميلوزين الأدبيـة في فرنسا تتعلق بمسرحيته فاوست للشاعر غوتيه وافتتاحية مهداة منه الى باخ لكن قواه الجسدية خانته في المدة الأخيرة من حياته وكانت أمنيته الوحيدة أن يتوجه في رحلة الى الجنوب من فرنسا :

« الرحيل، الرحيل الى هناك ! الى فرنسا الجنوبية ! »

Südliches Frankreich dahin ! dahin !

« ينبغي أن أعمل في الصيف تمهيداً لهذه الرحلة . ثم أسافر تواً عن طريق إيطاليا فصقلية صحبة بعض الفنانين » .

* * *

وفي ١ كانون الاول عام ١٨٢٦ بينما كان في طريق عودته من غنايكسندورف مستقلاً عربة مكشوفة تعرض جسمه للزمهرير والبرد القارس فأصيب باحتقان رئوي اضطره للتوقف ستة أيام متوالية وقد انتابته خلالها عوارض أليمة في جهازيه الهضمي والدوراني مع بعض المضاعفات الاستسقائية مما أذاب جسمه وحطمه بسرعة ومع شدة المقاومة التي كانت تبدو من ذلك الجسم العتيد والقوة الجبارة استطاع أن يبقى ثلاثة أشهر تحت وطأة المرض وفي السادس والعشرين من آذار ١٨٢٧ لفظ أنفاسه الأخيرة في يوم عاصف شديد البرد وكانت الأرض والجبال مغطاة بالثلوج بين قصف الرعود ووقع الصواعق . ولم يبق الى جانبه من يودعه الوداع الأخير حتى ابن أخيه الذي أحسن اليه ورعاه إلا شخص واحد يدعى (آنسيلم هويتنبرنر) وهو موسيقار غريب الديار وهو الذي أغمض عينيه.

تلك كانت خاتمة المأساة .

وإنا لنجد صورة ناطقة لحياة بتهوفن في ألحانه المخلدة كما نجدها في ألحان الفنانين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر . فقد تذوقوا مرارة العيش بالكأس التي تجرع بها بتهوفن البؤس والشقاء في حياته وأحلامه .

فمن خيوط هذه الآلام نسجوا ألحانهم الخالدة .



الفصل الرابع عشر

العصر الرومانتيكي

الرومانتيكية الألمانية قبل « ريشار واغنر »

لقد كانت الموسيقا تلتهب حمية ونشاطاً وتتألق سناءً وضياء في ألمانيا في مطلع القرن التاسع عشر . بطلوع فجر جديد حافل بالنتاج الفني الرائع .

ولم يكن ذلك النور الساطع والبدر اللامع سوى الشرارة التي انبعثت من اصطدام قوتين هائلتين :

الكلاسيكية الراحلة و الرومانتيكية القادمة

وقد عقدت راية النصر المبين في هذا العصر الأغر للفرسان الألمان الثلاث:

بتهوفن شوبرت وبير

كان شوبرت يحمل بين جنبيه حباً خالصاً لبتهوفن وعاطفة لاهبة لألحانه ولم يكن قد حظي بالتعرف اليه عن كثب وكان بتهوفن كلما جرى على لسانه ذكر شوبرت يقول : حقاً إنه لموسيقار ملهم وإن موسيقاه لشعلة أبدية ... »

وعندما عرضت عليه رباعية وبير التي أسماها (الخواطر) وكان الصمم قد

حرمه لذة السماع استطاع أن يفهمها بثاقب فكره عن طريق البصر ، وعندما قدمت اليه مقطوعة فرايشوتز لذات المؤلف ونظر فيما حوته من رومانتيكية هتف المنكود الحظ «آه لو أتيح لي أن أسمعها !! ...» .

لقد سمعها حقاً ولكن عن طريق الوحي والالهام ومن قراءة نصوصها المنوّطه .

* * *

وبينما كان بتهوفن آخذاً في تأليف القداس ري والسنفونية التاسعة ويضع خاتمة لرباعياته كان شوبرت منصرفاً إلى إفراغ مقطوعاته في قالب متواضع أطلق عليه أسم (الليدا) وبدأ يتقدم في صناعتها ويحلق في اجوائها حتى أقام لها صرحاً مكيناً لايقل في أهميته عن السنفونية والأوبرا إن لم يكن قد امتاز عنها .

فالليدا هي من أصل ألماني بحت لايكاد يوجد مايقابل معناها في سائر اللغات .

والليدا أغنية ما مثلها بين الأغاني التي تداولتها الاقطار الأخرى .

فلا هي بالأغنية الخفيفة كما يتوارد للخاطر معناها من لفظها .

ولا هي بالرومانس Romance ذات اللحن العاطفي المجرد من الكلمات ، كما أنها ليست من نوع الميلودية التي استسنها كل من غونو و ماسونيه وما تؤدي الميلودية إلا إلى معنى واحد وهو اللحن أو النغم .

فالليدا أجل مراماً وأرفع مقاماً من كل ماذكر من أنواع الاغاني وقد جمعت بين فخامة التصوير وعمق التفكير في معناها ومغناها .

وقد تعشقها الشعب الألماني لشدة لصوقها وانسجامها بالشعر الرقيق . إذ تستند المعاني الى ناحيتين الكلام المنمق واللحن المرنق . يمشيان جنباً إلى جنب نحو هدف معين فيحدث في نفس السامع أثراً بليغاً . فهي تخاطب القلب

والعقل واللحن قائم بدوره في اظهار ماخفي من المعاني ومنحه القوة الابداعية ولهذه الأسباب كان شوبرت وهو أول من ضرب على هذا الوتر الحساس لاينتقي من الشعر إلا أروعه أو مابلغ منه حدود الابداع . وكانت الليـــدا شعبية في الأصل واحتفظت بشعبيتها أمداً طويلاً حتى صارت لها مكانتها بين الألوان genre أي في اواخر القرن الثامن عشر والذي مهد لها سبيل الازدهار إنما هو هيللر Hiller ٢٧٢٨ - ١٨٠٤ وهو أول من شق طريقاً للنوع المسمى العزف الغنائي Singspiel (١) ثم جاء بعده من حذا حذوه في هذاالمضار وهو كل من:

رايشارت Reichrdt ١٧٥٢ — ١٨١٤

تسيلتر Zelter ١٧٥٨ — ١٨٣٢

والاخير كان صديقاً حميماً للشاعر الكبير غوتيه Goethe وهو الذي قام بتأسيس المجمع الفني المسمى (مائدة الليدا Liedertafel) والف للتغني بها عدداً لايستهان به من المقطوعات الرائعة .

ثم جاء موتسارت وبعث اليه بجملة أغان من نوع الليدا جمعتها مقطوعتـــه الشهيرة الناي المسحور La Flùte enchanteé ثم أعقبه غلوك وبعث اليه أيضاً باحدى مقطوعاته عام ١٧٧٠ وكذلك بتهوفن فقد خصه بعدة مقطوعات امتازت بالروعة والاتقان .

* * *

ومن العدل والانصاف وإيثاراً للحقيقة الراهنة يجدر بنا القول إن شوبرت هو الشخصية الكبرى التي يعود إليها فضل التفنن بهذا النوع من الموسيقا فقد بلغت ألحانه من نوع الليدا حدود الغاية لأنها كانت تتعانق معروح الشعر وتبرز وإياه روحين ضمها جسد واحد بفضل عبقريته التي استطاعت أن تؤلف بينها .

---

(١) هو الذي الليدا الاولى في مدينة ليزيغ عام ١٨٥٩ .

فرانتز شوبرت

Franz Schubert

ولد فرانتز شوبرت في مدينـة ليشتنتهال الواقعة على مقربة من فيينا في ٣٠ كانون الثاني ١٧٩٧ . وتوفي في مدينة فيينا في التاسع عشر من تشرين الثاني عام ١٨٢٨ وهو في الثانيـة والثلاثين من العمر .



كان والده معلماً في إحـدى مدارس ليشتنتهال وقد رزق من البنين تسعة عشر ولداً مات العشرة منهم في سن مبكرة . وقـد آنس في طفله علائم الاستعداد والنبوغ وإمارات المواهب الموسيقية بدأ يلقنه دروساً في العزف على الكمان منذ نعومة أظفـاره ثم ألحقه بالجوقة المرتلة في كنيسة القصر بالنظر الى جمـال صوته في طبقـة السوپرانو . وفي الوقت ذاته بدأ شوبرت يتلقى دروساً في الهارمونية وفي الأجهر الرقيم على الأستاذ سالييري .

وفي عـام ١٨١٣ وكان في السادسة عشر من عمره غادر الكنيسة عندما لم يعد صوته صالحاً لطبقة السوپرانو . بعد أن استنكف قبول الراتب الذي عرض عليه مقابل بقـاءه ومتابعته لدروسه في التلحين إذ كان قليل الميل المواظبة على التمارين العملية بالرغم مما عرف عنه من حدة الذكاء وما جعله أهلاً

لمعرفة الألحان لأول وهلة دون التمهيد المسبق لها .

وقد تابع أعماله بين عامي ١٨١٣ و ١٨١٦ كمساعد لأبيه في ميدان التعليم الابتدائي حيث استطاع خلال هذه المدة أن يكتب بعض الأغاني الليدية وكان من أشهرها :

مرغريت خلف المغزل	Marguerite au rouet
ملك الأولن	Le Roi des Aulnes
المسافر	Le Voyageur
سائق عربة البريد	Le Postillon Kronos

وبالوساطة التي قام بها صديقه فرانك فون شوبير عام ١٨١٧ حصل على عمل ثابت فبدأ منذ ذلك الحين يعيش لقاء أجر معدود وكسب محدود يستدره من منتوجاته الفنية ومن بعض الجولات التي يقوم بها والمنح التي كانت ترد اليه أحياناً من صديقه . ولشدة ميله للعزلة وعدم الاندماج في الأوساط كان يرفض كل العروض التي كانت ترد اليه من نوع الأعمال الرسمية . ومن نتيجة هذا الاباء وتلك الأنفة أصبح عرضة لضيق ذات اليد ومرارة الفاقة والعوز . حتى أن مقطوعاته الستة التي طبعت في مجموعة رحلة الشتاء Voyage d'hiver بيعت بستة غولدنات أي ما يعادل خمسة عشر فرنكاً . وقد ظل شبح الفقر ملازماً له طيلة حياته كما كان موتسارت من قبل .

* * *

كان شوبرت قصير القامة يحمل عوينات تشف عن عينيه النفاذتين متهدل الشعر أجعده متورم الشفتين قليلاً ينطق محياه بالبشر ويمتاز بطلعته الباسمة . ولا صبر له على البعد عن الصحب والخلان وأكثر ما كان يجد المتعة والسرور في تلك

الروحات والغدوات صحبة رفاقه ومحبيه الى مقاصف فينا ومتنزهاتها الخلابة وكان رفاقه يلتفون حوله ويأنسون به ولذلك كانوا يطلقون على تلك النزهات اللطيفة اسم الشوبيرتياد Schubertiades .

* * *

ولم تخل حياة شوبرت من أحداث غرامية شأن كل فنان . ولكن تفاصيل حبه ظلت سراً مكتوماً وفي نطاق محدود لم يدرك كنهه . وقد دلت الظواهر على أن الفتاة التي هام بها تدعى تيريز غروب فقد كتب لها خصيصاً بعض أغانيه الفرادى التي وردت في قداسه الأول .

وقد حال دون زواجها ذلك التباين بينها في المستوى المادي والأدبي بالرغم من أنها انتظرته ثلاث سنوات .

وكذلك فقد تعلق فؤاده بحب آخر . حبه لتلميذته كارولين استرهاتزي وهي التي كانت عنده خلال فترة ليست بالقصيرة مصدراً للوحي والالهام .

وقد أجمع الرواة على أن شوبرت كان غريب الأطوار في حياته عصامياً مثالياً الى جانب ما اتصف به من الشمم والاباء .

وقد أحس شوبرت كما أحس موتسارت من قبل بأن عزائمه تتراخى وآماله تتحطم وهو في مقتبل الشباب . وكان يتنبأ لنفسه بسوء المصير الذي انتهت اليه حياة موتسارت .

وقد عاجلته المنية قبل أوانها حيث قضى ضحية الهموم والحسرات ودفن في مقبرة ويهرنغ الى جانب ضريح بتهوفن حسب وصيته .

***

لقد نال شوبرت زعامة عصر جديد عن غير قصد منه فقدامتلأت فينا وكافة

البلاد الألمانية بألحانه الليدا وتدفق هذا النوع من الألحان كالسيل المنهمر من معين لا ينضب في شهر واحد، شهر آب ١٨١٥ لحن تسعاً وعشرين أغنية ولغاية ذلك العام كان قد أنجز تلحين مئة وسبع وثلاثين أغنية من نوع الليدا وسنفونيتين ورباعية وتربة وأربع مقطوعات من نوع السوناتا وقداسين وخمس أوبرات ..

وقد دل الاحصاء على أن شوبرت لحن مدة حياته ما يربو على ٦٣٤ ليدا مئة منها وضعت وفق أشعار غوتيه والبقية لجملة شعراء منهم شيللر، هايني، أوهلاند، روكيرت. نذكر منهم على سبيل المثال النماذج الآتية :

مرغريت خلف المغزل	Gretchen am Spinnard
أول الأشجان	Erster Verlust
ملك جزيرة توله	Der Kônig in Thule
أنت السعادة والهناء	Du bist di Ruh
الموت والفتاة	der tod und das Màdchen
الطحانة الحسناء	Die schone Mûllerin
رحلة الشتاء	Die Winterreise
رسالة الغرام	Liebes bostchaft
النجوي .. سيريناد	Stàndchen
الفراق	Aufenthalt
خيالها	Ihr Bild
المدينة	Die Stadt
على شاطئ البحر	Am Meer

* * *

والى جانب أغاني الليدا هـذه فقد خلف شوبرت ثمانية سنفونيات وأجملها الغير الكاملة l'inachevée وقـد جعلها من مقام سي مينور وهو في كثير من ألحـانه نجده من السمو والرفعـة في مستوى بتهوفن ويدانيه حتى يصبح أقرب المعـاصرين اليه في التعمق والتفكير وقوة التصوير التراجيدي . وبفوقه سمواً كشاعر فهو في تلحينه أشعار غوتيـه أبان عن براعة خارقة في بعث الألوان التي تنسجم مع الروح الشعرية وتواكبها كما يتفوق عليه بروحه الوثابة وبسرعة الخاطر وحضور البديهة .

وعلى أية حال فتساميه عن بتهوفن في تلحين الليدا أمر لا ريب فيه . وقـد أثبتت القرائن على أنه قد فاقه أيضاً بسرعة التلحين . شهد له بذلك أولئك الذين بحثوا في كراريس بتهوفن فعثروا للمقطوعة الواحدة على تجـارب عدة مع كثرة الشطب والتصحيح والحذف . بينما لاحظوا النقيض من ذلك في مقطوعات شوبرت مما يثبت أن عناصر المفاجأة قد اكتملت لديه وأن الخواطر كانت تتوارد اليه تترى دون أن يجهد قريحته ويشحذ فكره وقلما كان يجنح الى التهذيب والتصحيح في ألحانه . وقـد تجلت سمات عبقريته في نوع الليدا دون غيرها . ويظهر أن سليقته تكونت للاحاطة بالمقطوعات الصغيرة التي أصبح تلحينها بالنسبة اليـه ضرباً من البداهة والارتجال حين أنه لم يرتجل في حيـاته سنفونية أو رباعية . ففي كل من موسيقـا القصر والسنفونية لم تكن لشوبرت تلك القوة الابداعية فقد غلب الضعف على أكثر مقطوعاته التي صنعها من هـــذا النوع . ومما لا ريب فيه أنه حاول أن ينتحي ناحية السنفونية غير أن محاولته هـذه باءت بالفشل إذ لم يتخط فيها حدود البساطة والركاكة والحشو الفارغ .

* * *

وإنا لنجد صورة شوبرت وقد انعكست على صفحة الليدا وحدها فهي الناحية البارزة من ألحانه تمكنت منه وتمكن منها حسب غريزته وميوله وظهرت بوادرها فيه منذ نشأته . ولقد كان رومانتيكياً وكانت كفته في الرومانتيكية هي الراجحة على كفة بتهوفن وكذلك في شعوره نحو الطبيعة وأكثر ما يستهويه منها ويسترعي انتباهه منظر البحر والجبل والنهر حيث يترك في نفسه عميق الأثر والفرق بينه وبين بتهوفن في هذه الناحية هو أن بتهوفن كان يفتتن بالطبيعة الشاملة أما شوبرت فكان يجد لكل منظر معنى ولكل مشهد لوناً ولهذا نجد أثر هذه الناحية بارزاً لاختلاف الألوان في أغانيه إذ كان يضع كلاً منها في إطاره الخاص وهو مماثل لبتهوفن بكونه لا يميل الى تصوير الطبيعة من ناحيتها المادية والظاهرية .

وقد اختص شوبرت بناحية لا مثيل لها في ألحان بتهوفن . يمكننا أن نتمثلها كوضح الشمس بالمقارنة في لحنيهما لمقطوعة واحدة من نوع الليدا وهي مقطوعة ملك الأولن نجد أن اللحن الذي وضعه بتهوفن قد تناول فيه الناحية الدرامائية وابتعد عن الناحية الشعرية .

ولم يجنح الى اظهار المشاهد الخارقة للطبيعة في الفكرة المجسدة التي سار عليها غوتيه في شعره والصور التي خطها قلمه وعبر عنها بالألفاظ . فما كان من شوبرت إلا أن جعلها تحفة التحف فقد ذهب في تلحينها إلى أبعد حدود التمثيل والتصوير . أسمعنا فيها وقع حوافر الخيل وهبوب الرياح العاتية وعويلها في الأشجار الباسقة كل ذلك نجده ناطقاً في موسيقاه أضف الى ذلك بعض الخصائص الخفية التي لا تتبينها إلا من النبرات الصوتية تزيدها قوة وبلاغة. مثال ذلك اللهجة التي اختارها للأشباح الخيالية والأنفاس المحمومة اللاهبة في صدر

الطفل المريض ، أو رقصة الأبالسة على مسرح الجحيم .

هذه الخصائص النادرة هي التي امتازت بها ألحان شوبرت .

وقصارى القول إنه ملك الليدا لا ينازعه فيها منازع وليس من يجاريه في هذا المضمار واليه ينسب الفضل بايجاد هذا اللون الجديد الذي احتل مكاناً فسيحاً بين العزف الآلي والغناء الفردي ، ولا تغرب عن البال تلك المقطوعات الصغيرة المثيرة التي وضعها شوبرت للبيان وأطلق عليها اسم :

الأويقات الموسيقية Moments musical

لقد كانت حقاً من أرقى نماذج الموسيقا المجردة من الكلام Lieder ohne Worte هذه الطريقة هي التي كونت العنصر الفني الذي اتبعه فيما بعد كل من شومان ، مندلسون وبرامس وقد أتحفوا البشرية بنوع من الشعر يمتاز ببلاغته عن الشعر

* * *

كارل ماريا فون ويبر

Carl Maria Von Weber

ولد كارل ويبر في بلدة أوتين وهي بلدة صغيرة تابعة لمقاطعة هولشتاين في الثامن عشر من كانون الاول عام ١٧٨٦ وهو ابن عم كونستانزا ويبر قرينة موتسارت نشأ طفلاً ناحلاً وفي قدميه عرج . وقد فقد أمه وهو حديث السن وكانت مصابة باحدى الأمراض الصدرية . وكان والده مديراً لاحدى المسارح مما جعل الطفل يقضي معظم وقته بين الكواليس . وقد استمالته الموسيقا واجتذبته في البداية لكنه قضى



زمناً في ممارسة الطباعة ثم مالبث أن انتقل من عمله هذا الى كتابة التحريرات وتحرير الصكوك وإقامة الدعاوي ثم عاد ثانية الى حظيرة الموسيقا ، ولما كان له من العمر سبعة عشر عاماً استطاع أن يتولى إدارة الفرقة المسرحية الخاصة بمدينة بريسلاو . ثم انتقل الى وظيفة كابل مايستر (قائد الفرقة) في قصر الدوق ورتنبرغ في مدينة كارلسروه ، وبدأ هنا تأليف سنفونيتيه الأوليتين .

وفي عام ١٨٠٦ اعتزل عمله الموسيقي ليقوم بوظيفة السكرتير للدوق في مدينة شتوتغارت ولكنه على أثر حوادث الاختلاس التي حصلت من قبل أبيه اضطر الى ترك العمل واللجوء الى مدينة مانهايم ومنها الى دارمشتاد حيث باشر

دراسة التلحين على الاستاذ فوغلر Vogler وكان ماربير الصغير رفيقاً له في الدراسة وعلى أثر الفشل الذي منيت به مسرحية سيلفانا وقد عرضت في مدينة فرانكفورت قام بجولة عمل بها كعازف بارع في بلدان مختلفة وأصبح عام ١٨١٣ مديراً لفرقة الأوبرا في مدينة براغ حيث أسند إليه عرض المسرحيات المختلفة أمثال فرناند كورتيز من تأليف سبونتيني وكل من دون جوان وزواج الفيغارو لموتسارت وبعض المسرحيات من نوع الأوبرا كوميك لكل من شيروبيني ، دالاپراك ، بوئيلديو وفيدبليو لبتهوفن ومسرحية فاوست لسبوهر . وقد أبدع في تنظيم الدعايات الجـــذابة في الصحف ووضعها في قالب يبهر أنظار الجمهور ويجعله في شوق الى تذوق الموسيقا المسرحية وقد عادت عليه هذه الدعاية بالنفع الجزيل حيث أصبحت له مكانة مرموقة كموسيقار أو كعمدة للحفلات المسرحية .

وفي عام١٨١٦ وقد أصبح في الثلاثين من العمر ولم يكن نجمه قد سطع فيسماء الفن أو اشتهر في أية مقطوعة ذات قيمة فنية اسندت إليه وظيفة قائد للفرقه في درسدن عام ١٨١٧ وكان عليه أن يقف بالمسرح الألماني وجهـــا لوجه أمام المسرحيات الايطالية التي مازالت في أوج عزها حتى ذلك الوقت . فعمل على إخراج مسرحيات كل من ميهول وبوئيلديو وغريتري ريثما يتسنى له إخراج البضاعة الألمانية من ملفاتها إلى حيز الوجود .

وفي عام ١٨٢١ عرض مسرحيته الأولى فرايشوتز Freischutz . بدأها على مسرح برلين ثم طاف بها أنحاء المدن الألمانية بما فيها درسدن وقد نالت من الاستحسان ما يعجز عنه الوصف وقد تناولت هذه المسرحية موضوع الأسطورة المعروفة بالصياد الأسود أو إبليس اللعين الذي عرج على وادي صقر فملأ جعبته من رصاص الجحيم ليفوز بقصب السبق في فن الرماية وينال يد الفتاة التي كان يحبها ..

وفي عام ١٨٢٥ أخرج ثانية المسرحيات وهي أوريانت Euryanthe ولكنها لم تنل من النجاح مانالته الأولى لأن الموضوع فيها مسروق للمرة الثالثه من اسطورة افرنسية استوحيت منها قصتان احداهما لبولكاس والاخرى لشكسبير. وكان ينوي المباشرة بتلحين فاوست وإذابه يبدأ بتلحين مقطوعة اوبيرون بناء على طلب وافاه من لندن.

وهي من الاساطير القديمة ايضاً ومن تأليف هون دي بوردو. وفي هذة الفترة من الزمن كان ويبر قد بلغ من السمو قمة المجد. وبعد أن اقترن بالمغنية الشهيرة كارولين برانت عقد النية على الرحيل الى انكلترا سعياً وراء الرزق له ولانقاذ اسرته من غائلة الفقر إذ هو يقول: «لابد من سفري حتى إذا قضيت تركت لأولادى مايضمن معيشتهم.» وقد عرضت مسرحية أوبيرون في ١٢ نيسان ١٨٢٦ وكان لها صداها البعيد ثم وافته منيته في ٤ تموز من العام ذاته...

* * *

ليس هنا مكان للتحدث عن ويبر من ناحية السنفونية أو ألحان القصر إذ لم تكن ثمة قيمة لاى انتاج قام به من هــــذا النوع ماخلا النذر اليسير من المقطوعات كالسوناتا للبيان من مقام لابيمول فهي ذات خيلاء في بعض فقراتها. وتلك المقطوعات الصغيرة المعروفة باسم (المعزوفات الجوقية Concertstuck) و (الدعوة الى الفالس l'invitation a la Valse) وعلى ضوء ما علمناه من براعة ويبر الآلية المتجلية في البيان فانا لنلمس علائم هذه البراعة فيما ألفه من مقطوعات للبيان في الأتفاقات والانتقالات البارعة.

ولا يمكن تعليل السر في نجاح ويبر إلا من ناحية الأوبرات التي ألفها وهذا

لايعني أنها بلغت درجة الكمال والمعروف عن ويبر أنه لم يأت بمقطوعة مثالية خالية من الزلل فقد طغت روح النزق والطيش على معظم مؤلفاته إذ كان قليل العناية باتقان عمله متقاعس عن مراجعة خطيئاته الواردة في ألحانه . وما أكثر ما كان ينزلق من موضوع الى آخر بسهولة . وهو الى ذلك متوقد الذكاء منبسط في مجال الفكر . ولكنه غير متعمق في التصوير والتعبير ولذلك لا نجد فيما نسمعه من ألحانه سوى ذلك العنصر المفاجىء الذي يمتد أثره الى أعماق النفس وقد نجده قاسياً في أسلوبه . ولكنه شاعر ملهم مرهف الحس حاذق أصيـــــل في الادارة المسرحية . وقد وصفه أحد معاصريه بقوله : « انه لشاعر أكثر منه موسيقار » والأصل في تكوين شخصيته المسرحية غريزته التي نشأ عليهـا منذ الطفولة فقد كان استعداده لها فطرياً ولرب سائل عن سبب اختياره المسرحيات الضعيفة في موضوعها كمسرحية فرايشوتز مثلا والجواب .

١ً لأنه ألماني النزعة وقد اختار هذه المقطوعة وأمثالها لأنها خليقة بتمثيل الشعبية الألمانية ومتفقة والغاية التي يرمي اليها من إقامته لصرح الأوبرا الألمانية .

٢ً لتصد من هجمات المسرحيات الايطالية أو الافرنسية وينطبق هذا التعليل على مسرحيتي أو بيرون وأوريانت فبالرغم من موضوعها المقتبس عن أصل فرنسي فقد تجلت فيهما الرومانتيكية الجرمنية .

* * *

لقد انفردت موسيقا ويبر بلغة التجدد فقد أضافت هذه اللغة بعض الحركات التمثيلية عن طريق اللحن . وفي مسرحية أوريانت بنوع خاص فقد ظهر أثر هذا التجدد في لغته عندما صيره واغنر نموذجاً له فيما ألفه من ألحانه المسرحية . فاللحن

عنده كان يقتفي أثر الشعر الدراماني ويسير الى جانبه في كافة مراحله وتطوراته . وقد صاغ له أشد الايقاعات ملاءمة له وبث فيه روح القوة والمنعة .

وقد ذهب ويبر في التوزيع الآلي مذهباً لم يسبق له مثيل من قبل فقد استخدم كلاً من آلتي الكور والكلارينيت في تصوير الرؤى والأحلام وفي إظهار ما خفي من المشاهد التمثيلية كتصويره للعالم السحري وما فيه من أخيلة وأشباح . وسلك في افتتاحياته مسلكاً أبان فيه عن الموضوع الاستهلالي للأوبرا حتى بلغت الافتتاحية من الروعة ما يمتاز على روعة الأوبرا نفسها فيعطي النظارة صورة ملخصة عن المسرحية ويجلو لهم الفكرة التي يدور حولها الموضوع فالنغمة الموضوعية التي تؤديها آلة الكور في مطلع افتتاحية فرايشوتز تخيل للسامع صورة الغابة . ومثلها النغمة التي أنشأها لتصوير البطولة في مطلع افتتاحية أو ريانت فقد أجاد التعبير عنها بالفقرة التي ملأها بالمثلثات الايقاعية (triolet) وهذه الافتتاحية هي التي قلدها واغنر في المارش الخاص بزواج لوهنغرين Lohengrin وقد جاء هذا المارش ملخصاً ومحدداً لموضوع الأوبرا .

وهذه الطريقة التي أسدت كل المعونة على تصوير الموضوع منذ الافتتاحية هي التي تلقحت منها طريقة التيترالوجيا (١) وسميت Leitmotiv . فالأسلوب الذي اختص به ويبر زاد في رونق المسرحية واكتملت فيه محاسنها من الوجهة النفسية .

ولقد ذهب ويبر في تفكيره مذهباً مخالفاً لوجهة النظر الايطالية أو الافرنسية القائلة بالوحدة بين الفنون المتآخية Arts frères في صلب الدراما .

ويقول ملخصاً رأيه بهذا الصدد: «لقد كانت الأوبرا في نظر الايطاليين والافرنسيين

---

(١) كانت التيترالوجيا في الأصل عبارة عن مجموعة المقطوعات الأربع الممثلة للشعراء الدراماتيين عند اليونانيين القدماء وتحتوي التيترالوجيا ثلاثة فصول تراجيدية وفصلاً رابعاً دراماتياً ويعود نسبها الى واغنر فسميت لذلك بالتيترالوجيا الواغنرية .

مجرد ألهية تجمع بين أنواع المسرات بخلاف الألمان الذين يتوخون فيها الانسجام والتآلف الهارموني بين عناصرها في صورة بالغة أقصى حدود الروعة والجمال ».

والطريق التي شقها ويبر لم ينفرد ريشار واغنر بانتهاجها وحده بل كل من ظهر في النصف الأول من القرن التاسع عشر كان قد نهج سبيله وحذا حذوه أمثال بيرليوز ، مندلسون ، شومان ، ليتست ، شوبان وسواهم من أعلام الرومانتيكية . ولذلك فاننا لنشاهد بكل وضوح أثر التقليد لمقطوعة فرايشوتز في كل من مسرحيات :

ذات الثوب الأبيض	La Dame Blanche
زامبا	Zampa
الشيطان روبير	Robert le Diable

* * *

وإلى جانب ويبر فقد ظهر من الأعلام الموسيقيين من لعب دوراً ثانوياً في تاريخ النهضة الدرامائية في ألمانيا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر اشتهر منهم :

سبور Spohr ١٧٨٤ — ١٨٥٩ :

اشتهر ببراعة العزف على الكمان مع تأليف عدد وافر من المقطوعات الخاصة بهذه الآلة أو من نوع الأوراتوريو والسنفونية . قام بتلحين عشرة أوبرات منها مسرحية فاوست ١٨١٦ وقد حلق بها في سماء الخيال . ويقال أن سبور هو الذي مهد السبيل لزميله ويبر في مقطوعته فاوست ولهوفمان Hoffman وهو مؤلف

القصص الخيالية Contes fantastiques والأوپرا الرومانتيكية أوندين ondine ١٨١٦ .

* * *

هاينرك مارشنر Heinrich-August Marschner ١٧٩٥ — ١٨٦١ :

وهو المؤلف لعدد كبير من الأوپرات أشهرها :

العفريت	Der Vampir	١٨٢٨
العابد واليهودية	Templer und die Jùdin	١٨٢٩
المنقذ يوحنا	Hans Heiling	١٨٣٣

وقد شغلت هـذه المقطوعات مسارح ألمانيـا زمناً طويلاً ولاقت مسرحيته المنقذ يوحنا من النجاح ما يفوق حد الوصف وظهر أثر أسلوبها الرومانتيكي بارزاً في مؤلفات واغنر في مقطوعته (شبح الباخرة) وقـد اشتهر مارشنر أيضاً بأغاني الليدا وألحان القصر .

* * *

غوستاف آلبرت لورتزينغ Gustav Albert Lortzing ١٨٠٣—١٨٥١ :

اشتهر فقط بمقطوعات الأوپرا كوميك ولا تزال مسرحيـاته في عرض استمر حتى يومنا هذا في البلاد الألمانية منها مقطوعته المسماة Hans Sachs التي وإن لم يكتب لها النجاح إلا أنهـا استرعت أنظار واغنر وحققت له موضوعاً

لمسرحية عظمى تفوقها وتسمى ويلدشوتز Wildschutz .

* * *

لقد توطدت دعائم الرومانتيكية الموسيقية في ألمانيا ورسخت أقدامها نهائياً من بعد شوبرت وويبر ولم تكن الموسيقا الألمانية حتى هذا التاريخ قد أصبحت رومانتيكية صرفاً إذ لم تخل تلك الأجواء على رحبها من بعض المحاولات الرجعية والحفاظ الجزئي بالكلاسيكية . فالكلاسيكية الصادرة عن مندلسون وبرامس كانت مموهة بالعناصر الرومانتيكية .

* * *

فيليكس مندلسون

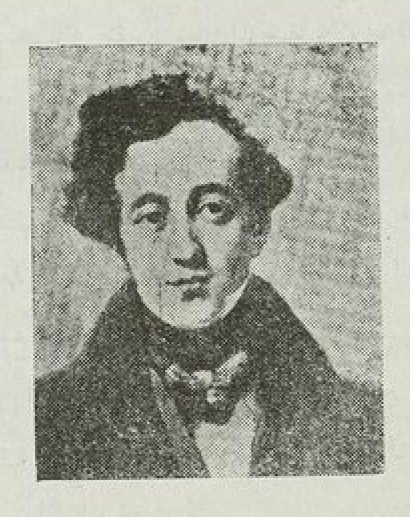
Félix Mendelssohn

ولد في هامبورغ عام ١٨٠٩ وتوفي بمدينة ليبزيغ عام ١٨٤٧ ويعتبر نموذجاً للحظي من الفنانين القلائل الذين قيض الله لهم رخاء في العيش وتوفرت لهم حياة البذخ والترف .

كان أصغر أولاد الفيلسوف موزيس مندلسون وكان والده هذا مديراً لأعظم المصارف وقد تجلت مواهبه الموسيقية منذ الطفولة كما ظهرت هذه المواهب على شقيقته فاني Fanny .

وقد ناهز التاسعة عام ١٨١٨ عزف لأول مرة أمام الجمهور وبدأ يمارس قيادة الأوركسترا في دار أبيه والاشراف على تأدية بعض المسرحيات الصغيرة من تلحينه . ثم أتيحت له فرصة اكتشاف آثار جان سيباستيان باخ المندثرة التي كاد يمحي أثرها من الوجود ولفرط شغفه بها عمد إلى تأليف فرقة كبرى

لتقوم بتأدية مقطوعة (الآلام للقديس متى Passion selon saint Mathieu)
وكان من أبرز صفاته القدرة على تفهم آثار الأقدمين وحسن إذاعتها بين الناس .
وعلى النقيض من هذه الجدارة التي أتاحت له تفهم ألحان باخ لم يكن ليتحسس
بألحان صديقه شومان تلك الألحان النفاذة إلى أعماق القلوب .



وفي عام ١٨٢٩ قام مندلسون برحلة إلى انكلترا استطاع فيها أن ينال شهرة
عالمية وإذاعة صيته في الآفاق البعيدة فقد أدرك بثاقب فكره الوسائل التي تجذب
اليه الشعب الانكليزي وتستميله وتنال منه الاعجاب كالوضوح والنظام الدقيق
والأناقة وحسن الأداء . وبدأ يتنقل من نجاح إلى نجاح حتى عيّن لادارة
الحفلات التي تقام في سوق النسيج Gewand haus في مدينة ليبزيغ .
وفي عام ١٨٤٣ أنشأ معهداً (كونسيرفاتوار) الموسيقا في هذه المدينة
وقد تزوج عام ١٨٣٧ وكانت وفاته عام ١٨٤٧ بعد بضعة أشهر من وفاة
شقيقته فاني .

* * *

لقد اشتهر من ألحان مندلسون : الكانتاتا المسماة بولص Paulus ١٨٣٦ وخمس سنفونيات وعدد من الافتتاحيات والموسيقا المسرحية لمقطوعة آنتيغون Antigone وآتاليا Athalie والرؤيا في إحدى ليالي الصيف le Songe d'une nuit d'été وعدد غير قليل من ألحان القصر للبيان وأغاني الليدا .

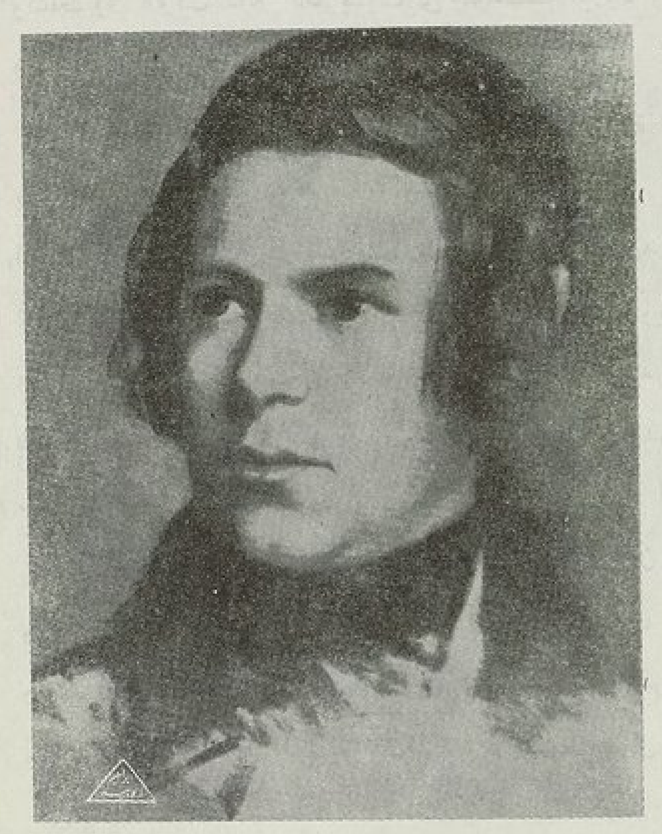
كان يتمتع طوال حياته بتقدير عظماء الموسيقا له وإعجابهم به غير أن كتاب العصر لم يعترفوا له بتلك المنزلة الرفيعة ولنحاول وسعنا أن نتعرف إلى حقيقته الفنية متوخين إنصافه ما أمكن :

مما لا ريب فيه أن مندلسون لم يخل من عيوب ظاهرة في ألحانه لا سبيل إلى التغاضي عنها فهو مقلد بموسيقاه إلى أبعد حدود التقليد وكما قلنا إنه عندما ظفر بألحان باخ وهاندل وجد فيها مرتعاً خصباً فبدأ يعبث بهذه الألحان ما شاء له العبث متعمداً كان أو عن غير قصد وينصبّ على التعبيرات العاطفية في حدودها السطحية ويسيء استعمال الأوضاع الميلودية ويطيل الشرح عند بيان الموضوع .

بيد أنه لا بد من الاعتراف له بالدقة والأناقة في ألحانه ولا غرو إذا كان مشهوداً له بالتفوق في المقطوعات الخفيفة كالشيرتزو التي أفرغها في قالب رومانتيكي وبث فيها الحيوية والروعة أو كالرقصة الاحدى عشرية Elfentanz التي بلغت ذروة الحسن والأناقة في حين أنه ينحدر في بعض خصائصه الفنية الى حدود الابتذال . وكأننا نشعر في ألحانه بميل إلى الاعتقاد بأن القدر الذي حازه من السمو لا يشفي غليلاً بالنسبة إلى اللاعبين العظماء .

روبير شومان

Robert Sehumann



وجـه متناسب التقاطيع ، وشعر فاحم يحيط بعينين زرقاوين . وثغر بدا فيه انفراج خفيف . شفتاه وقد تطاولتا قليلاً ليبدوا في صورة الآخذ في الصفير ملامحـه تنم عن عاطفـة مكبوتة حالمة فيما يشبه الغيبوبة ، تلك هي الخطوط الأولى في ملامح شومان . إذ كان طيب القلب وديعاً تغلب عليه عاطفة الحنو والأريحية وسرعة الخاطر والشعور المرهف .

ولقد عاش حياته معذباً عليلاً متخبطاً في بحر من الآلام التي هيأت له خاتمة مريعه .

ولد روبير شومان في تسويكاو وهي احدى مقاطعات ساكسونيا في ٨ تموز ١٨١٠ وكان جده فلكياً يدين بالبروتستانتيه وكان والده كتبياً أما هو فقد كان أصغر أخوته الخمسة . بدأ وهو في التاسعة من عمره دراسة البيان بجد ونشاط وفي الوقت ذاته كان ينكب على مطالعـــة بيرون ويؤلف القصص والمسرحيات .

وقد تركت الكتب التي الفها جان پول ريشتر أثراً عميقاً في نفسه جمله يتأثر خطاها مدة حياته . وقد فقد والده عام ١٨٢٦ ولكي يرفه عن والدته الحزينة ويعوض السرور الى قلبها المكلوم سجل نفسه في معهد الحقوق بجامعة ليبزيغ . وبالاضافة الى دراسته هذه كان يتلقى دروس الفلسفة ويكثر من المطالعة في كتب كانت وشيلنغ وفيخته كما أنه بدأ ينظم الأشعار ويتدرب على المبارزة بالسيف ، ويبكي عندما يقرأ في أغاني الليدا لشوبرت ومن هذه القراءة بدأت ميوله تتجه صوب الروما نتيكيه .

وصادف مدة إقامته في ليبزيغ أن تعرف إلى عازف البيان الشهير فريدريك ويك وابنتـه كلارا وكانت فتاة في السادسة من عمرها بارعة في الجمال وفي العزف على البيان وقدعثر شومان على ضالته المنشودة فبدأيدرس البيان ويلحن ويتابع دراسة القواعد النظرية ولكنـه لم يقرر مصيره في مزاولة الموسيقا حتى الآن .

* * *

وقد قام بجولة في ربوع المانيا وايطاليا الشمالية واستقر به المقام في مدينة هايد لبرغ حيث بدأ يتابع دراسة الحقوق ولم ينقطع خلالها عن دراسة البيان التي

خصص لها سبع ساعات يومياً . وقد ظهر لأول مرة أمام الجمهور كعازف يحسن الأداء كما باشر في تأليف بضع مقطوعات عنوانها الفراشات .

* * *

وفي عام ١٨٣٠ وهو في العشرين من العمر وقد أظهر مهارته في العزف مع الفرقة الكبرى التي يديرها باغانيني استطاع أن يبرهن على جدارته للملأ فأخذ يستعطف أمه كي تسمح له بالانقطاع عن دراسة الحقوق ومتابعة الموسيقا فأجابته الى طلبه وعاد تواً الى مدينة ليبزيغ وطلب الى فريدريك ويك أن يطلق له عنان الدراسة في البيان على الطريقة التي يرغبهـــا لنفسه وما كان يحلم حتى ذلك الوقت إلا أن يصبح من كبار العازفين على البيان فحسب لولا أن عارضاً طرأ عليه جعله يتوقف عن العزف لشلل حل باحدى اصابع يديه . مما اضطره الى تحويل وجهته شطر دراسة الهارمونيه والكونتربوان . وقدتوالت عليه الأرزاء وأحاطت به من كل جانب لتحول دون تقدمه ولتحد من نشاطه الفني ، فقد فجع بأخيه خلال هذه الفترة مما سبب له حزناً أليما بدأ ينتابه على أثره بعض النوبات العصبية فيقع فيها بما يشبه الهذيان وقد أصبح فيما بعد سوداوي المزاج يتأثر وينفعل لأقل بادرة .

ثم أخذ يستعيد رباطة جأشه قليلاً حتى استطاع أن يوالي دراسته ويواصل أعماله الفنية .

وفي عام ١٨٣٤ أنشأ مجلة موسيقية أسمهـا المؤلفات الموسيقية الحديثة Neue Zeitschrift Fur Musik وقد أنشأها خصيصاً للدفاع عن فكرة التقدميين الناشئين حيـال الروتين الذي كانت تتسلح به الرجعيـــة . ومن نتائج المعركة القلمية التي أثارهـا في هذه المجلة استطـــاع أن

يسترعي أنتباه العازفين الى العبقريات التي نشأت فيما بعد عبقرية شوبان وبرامس .

* * *

ثم أصيب شومان بكارثة مزدوجة فيما بين العامين ١٨٣٤ و ٣٦ فقد أفجعته وفاة صديقه الحميم لويس شونكي ثم أعقبتها وفاة أمه مما جعل الحياة سوداء قاتمة في عينيه فقد أيقن أنه في كل مرة يصفو له وجهها لابد أن يلم به مايعكر صفوها وأنه ما مرت فترة في حياته استطاع أن ينعم بها بالاستقرار وخلو البال .





ولم يكن إذ ذاك قد أنتج اكثر من ثلاثة وعشرين مقطوعة للبيان أجمع الخبراء على وصفها بالصعوبة وغموض المعاني ولهذا فلم تتجاوز شهرة شومان ذلك اللفيف من أصدقاءه المقربين.

وقد أوحى إليه حبه كلارا ويك أولى الليدات التي ألفها عام ١٨٤٠ وأفسح

له بعدها مجال الظهور في أروع مقطوعاته ولم يعد له أمل في الحياة إلا أن تكون زوجة له لكن أستاذه الشيخ جاهره بالرفض متعللاً بأن حالته المالية لا تسمح له بالقيام بأعباء الأسرة . فما كان من شومان إلا أن انصب على دراسته العلمية بجد متواصل وحصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة ايينا وعاد الى عمه يقنعه بأنه أصبح كفؤاً لابنته ولكن ويك بقي على إصراره بالرفض بسبب تشاؤمه من سوء حالة شومان الصحية فقد كان يعلم أن إحدى أخواته كانت قد أصيبت بالجنون قبل أن تقضي نحبها .

وقد لقي شومان ما لقي من الصد في سبيل من يهوى لم تبق له إلا وسيلة واحدة وهي أن يلجأ الى الحاكم . وبعد جهد متواصل تكللت مساعيه بالنجاح وكان اليوم الثاني من ايلول عام ١٨٤٠ موعداً للزفاف وعاش الزوجان في حب متعادل طوال حياتهما . ولم يوافق الوالد على زواجها قبل مرور أربع سنوات . ولم يكن شومان قد ألف سوى الليدا الأولى التي مر ذكرها ولكنه استطاع في عام زواجه أن يؤلف مئة أغنية من هذا النوع .

وفي عام ١٨٤١ بدأ يفكر بتأليف السنفونية وموسيقا القصر غير أنه ما لبث أن تحول الى الشعر السنفوني للأوركسترا والغناء في مقطوعاته :

الفردوس	le Paradis
حياة وردة	la Vie d'une rose
فاوست	Faust

وفي مطلع عام ١٨٤٥ ساءت حالته الصحية واضطر الى ترك العمل والبقاء رهن التداوي والاستشارات الطبية . وأخيراً عاودته صحته الجسمية عام ١٨٤٦ ولكن قواه المعنوية صارت الى الانهيار فقد بدأ يتخيل كلما اشتد عليه الألم قرب النهاية المحتومة .

وقد حاول الترفيه عن نفسه وتسليتها بالأعمال الفنية ولكنها ما كانت إلا لتزيد في آلامه وقد ألف مسرحية جنفياف ولم يكتب لها النجاح عندما عرضت في مدينة ليبزيغ ١٨٤٨ ثم لحن مقطوعة مانفريد le Manfred لبيرون وأعقبها بالقداس الختامي ١٨٥٢ وقد لازمته علائم الذهول وفقدان الذاكرة منذ عام ١٨٤٩ وفي السابع والعشرين من شباط ١٨٥٤ اعترته نوبة عنيفة فألقى بنفسه في نهر الرين وقد انتشلته المارة من اليم وهو لا يزال على بقية من الرمق ولكنه قضى بقية حياته في مستشفى الأمراض العقلية حيث فارق تلك الحياة البائسة في التاسع والعشرين من تموز عام ١٨٥٦ .

« لم يكن في الدنيا شر من تلك المأساة التي أخمدت فيها نار العقل المتأججة تحت وطأة الجنون الكاسحة ... » .

* * *

لقد اختصت موسيقا شومان بنوع الليدا كما اختصت موسيقا شوبرت من قبل وكان شاعراً مماثلاً له في الغريزة والعفوية إلا أن استجابته لوحي الخاطر كانت من النوع الذي لا يأتي إلا بالعمل الهزيل ولا يخط إلا الصور السطحية . وكان إلى جانب فنه حائزاً على ثقافة أدبية تسمو على آفاق شوبرت الأدبية وهذا هو سبب تعمقه في المعاني التي أرادها غوتيه في شعره الرفيع إذ كان في التأمل أرسخ قدماً وأشد اغراقاً في الوصف . ولكنه لا يدانيه في مقطوعاته الأخاذة وإن طريقته في التعبير لتتلاقى مع أسلوب شوبرت في الناحية التراجيدية في نقطة واحدة وإن لم تكن له مثل قريحته السمحة وكان منطوياً على نفسه جلي الأسلوب واضحه . وكانت فكرته صريحة وجمله قصيرة متكاثفة وصوره عميقة الأثر وهذا هو النوع الذي عبرت عنه اللغة الألمانية بالباطني innig .

ومن عادته أن يطرح جانباً كل وصف خارق لمشاهد الطبيعة فالعاطفة عنده هي وسيلته المفضلة للوصف. وألحانه مجردة من الزخارف والنقوش غير ملائمة للتمثيل المسرحي ولا تعدو موسيقاه حدود الشعور الباطني وليس في الوجود لسان أو قلم يستطيع أن يعبر عن المعنى الذي أتى به في مقطوعته حب الشاعر Dichterliebe أو الحياة وحب المرأة Frauenlibe und Leben .

وقد حقق شومان اكتشافاً جديداً في عالم الموسيقا وهو التعبير الموسيقي النفسي notation psychologique .

كان من عادة شوبرت في أغاني الليدا أن يخص آلة البيان بدور الاصطحاب في أغلب الأحيان ويتفادى في ألحانه أن ينطق البيان بلحن غير اللحن الأصلي لألا تختفي المحاسن الشعرية . أما شومان فمن عادته أن يقسم الشرح الموسيقي الخاص بالشعر الى سطرين أحدهما للغناء والآخر للبيان فيظهر ما يشبه الحوار بين الصوت البشري والعزف الآلي وقلما يكون أجمل القسمين من نصيب المغني ويتفق لشومان أحياناً كما نجده في نهاية مقطوعته حب الشاعر أن يترك المغني بدون عمل مدة قدرها صفحة كاملة وكأن به يعتقد أن الصوت قاصر عن بلوغ الغاية من تأدية المعنى الذي يصف شعوره القلبي ، وبهذا تتجلى براعته في تكوين النغمة المعبرة عن معنى تعجز عن تأديته الألفاظ .

ومن ناحية أخرى فهو يبث روح الانسجام بين عدد من أغانيه بحيث ينتظم عقدها في مجموعة واحدة Liederkreise كما صنع في أغانيه حب الشاعر والحياة وحب المرأة فقد عقد شومان طرفيها برباط وثيق محكم وألف منها وحدة كاملة تمر فيها الصور بتناسق غريب يبهر الأنظار .

* * *

وإلى جانب الليدا فقد ألف شومان مقطوعات خاصة بالبيان لها قيمتها الفنية النادرة فقد أودع فيها بعض الصور المبتكرة كالعزف التدامي (le caprice) الذي كان يجهله الأوائل وقد اتخذ من هذه الصور أداة للتعبير عن الصور التي كانت تمر في مخيلته كالسحر في الأمسيات اللطيفة يحاكي بها دعابات الأطفال البريئة ويصور فيها أفراح الحب وآلامه .

* * *

وأما في ألحان القصر والسنفونية فقد ظل على إخلاصه واحترامه للقواعد الكلاسيكية مع الاحتفاظ بالطابع الرومانتيكي العاطفي في الناحية الموضوعيةبالرغم من شدة التعارض بينها وجدير بالذكر هنا أن ألحانه في هذا الباب كانت على شيء من الجفوة تحمل الصبغة المدرسية وقد تميل بايقاعاتها الكثيرة الترداد أحياناً إلى ما يستدعي الضجر لولا تلك المحاسن الفكرية التي امتازت بدقة تركيبها وكانت لها شفيعاً يتناسى معه كل زلل . وهكذا فقد أودع شومان كلاً من الثلاثيات والرباعيات والخماسيات والسنفونيات أجمل الصفحات وأرق النغمات وليس ما يقال عن ألحانه الغنائية الاصطحابية إلا أنها غير متساوية في القوة فقد يستوعب البعض منها من الصور مايفوق بسموه طلاوة اللحن وتختلف الزيادة والنقص في هذا التفوق بحسب قيمة الصور التي يصف بها شعوره .

وأكثر ما اتسمت ألحانه الغنائية هذه بطابع الأنوثة .

* * *

لم تصل الرومانتيكية التي جاء بها كل من شوبرت ، ويبر ، وشومان الى حد الوقوف في وجه التيار الكلاسيكي فلم يكن العمل الذي قام به هؤلاء سوى محاوله أحيطت بسياج من الحذر والتحفظ ولم تكن من الجرأة بالقدر الذي يقوى على

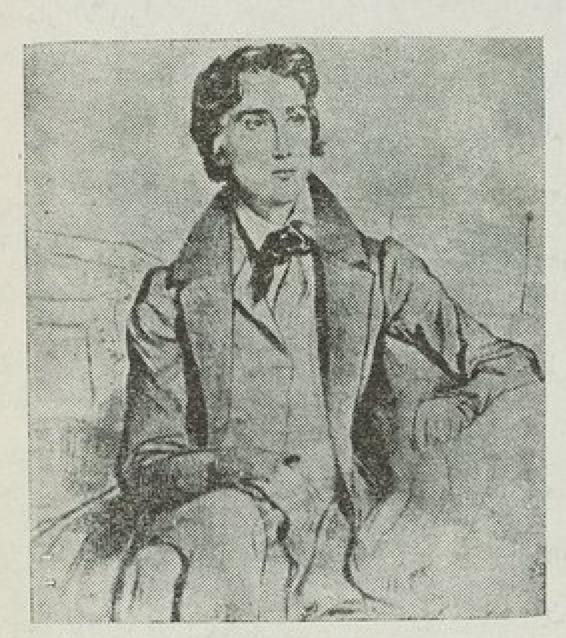
التطويح بالقواعد الهارمونية المعترف بهـا عالمياً . إلا أن سحابة في الأفق كانت تبدو نذيراً بثورة وشيكة تتمخض عنها الرومانتيكية الموسيقية .

وأول من حمل مشعل هذه الثورة في البلاد الألمانية إنما هو فرانس ليتست.

* * *

فرانس ليتست

Franz Liszt



ولد في مدينـــة رايدينغ من أعمـال هنغاريا في الثاني والعشرين من شهر تشرين الأول عام ١٨١١ .

كان والده محاسباً في قصر الأمـير استرهازي وقد تزود منذ طفولته وتغذى بلبان الموسيقا الغجرية tzigane أولاً وبألحان بتهوفن ثانياً .

في التاسعة من العمر تكونت شخصيته وظهرت للوجود كعازف بارع على البيـان . وفيما بين العاشرة والثانية عشر كان يدرس البيـان على كزرني

Czerny وهو من أصدقاء بتهوفن ويتابع في ذات الوقت دراسة التلحين لدى ساليري .

وفيما هو يقدم ألحانه في حفلته الثانية التي أقامها في فيينا كان بتهوفن من جملة من حضرها وقد بلغ من دهشته وإعجابه بليتست أن وثب إلى أعلى المنصة ليقبله ويتنبأ له بمستقبل زاهر .

وفي الثانية عشر من عمره رحل ليتست إلى باريز وما انفك عن زيارته لهذه المدينة لغاية عام ١٨٤٧ وقد أودعت تلك الحضارة الأدبية والفنية أثراً في نفسه. وفي الثانية عشر والنصف عرض له مشهد من دون زانشي Don Sanche في دار الأوبرا .

ثم بدأ تجواله بين المدن الأوربية تحيط به الجماهير باعجابها ودهشتها لخفة أنامله ورشاقتها الخارقة وهو في الخامسة عشر عام ١٨٢٦ ألف الاثنى عشرة تمريناً للبيان تلك التمارين التي انقلبت عام ١٨٢٨ الى التمارين التدرجية transcendantes وقد كان الرابع منها يعتبر من الشعر السنفوني ويعرف بعنوان (ماتزيبا Mazeppa) .

وتنتابه في هذه الفترة أزمة نفسية تجعله يميل الى التصوف فينضوي على أثرها تحت لواء الكهنوت . وقد شبت نار الثورة عام ١٨٣٠ تقلبت ميوله في أنحية عديدة منها الديمقراطية والاشتراكية وأثرت فيه ألحان بيرليوز وتشبع بآرائه الفنية وأعجب بمقطوعته المسماة (مدارج حياة فنان l'Episode de la vie d'un artiste) وأصبح منذ تلك اللحظة من أشد الموالين للسنفونية الشعرية والموسيقا ذات المنهاج la musique à programme كما تأثر عام ١٨٣٢ برأي فيتيس Fétis القائل بأن الاصاتة الحديثة tonalité moderne يجب أن تثبت فعاليتها في ابطال ما اعتادت عليه من تكوين العناصر الميلودية وبقاءها ضمن الحدود

الطبيعية ، وأن لا تكون الاتفاقات غريبة عن تلك المنظمة الصوتية أو مخالفة لها ويقضي هذا الرأي بحذف القواعد الخاصة بالتحولات النغمية المفروضة من قبل الأوائل .

وقد أدى زواج ليتست فيما بين العامين ١٨٣٦ و ١٨٤٤ من الكونتيس داغولت الى الظهور في الأوساط تحت اسم مستعار (دانيال ستيرن) وقد ألزمه هذا التكتم بمغادرة البلاد الافرنسية والتنقل بين جنيف وروما وشواطىء الرين كما رزقته هذه الرابطة الزوجية ثلاثة أولاد الأول واسمه دانيال وقد توفي وهو في العشرين والثاني بلاندين وهي التي أصبحت فيما بعد زوجة لأميل أوليفيه والثالثة كوزيما وهي التي كانت زوجة لهانس دي بولو أولاً ثم اقترنت بواغنر .

وفي شباط عام ١٨٤٧ وكان ليتست آخذاً سبيله الى إحياء حفلة خيرية كبرى في مدينة كياو ترامى اليه أن المحسنة الكبيرة أو الأميرة ساين ويتغنشتاين تبرعت بمئة روبل ثمناً لبطاقة واحدة وكانت في الثامنة والعشرين بينما هو في السادسة والثلاثين فتعاقدا على الزواج وانقضت أولى مراحل زواجه الثاني هذا بسعادة وهناء وتولى ليتست خلالها إدارة الفرقة الموسيقية في قصر الدوق دي وايمار . واستقر به المقام في مدينة آلتنبرغ في قصر الاميرة ويتغنشتاين وهنا استطاع أن يبني صرحاً لفنه الذي عم أرجاء ألمانيا خلال خمسة عشر عاماً .

وقد كتب ليتست في هذه الفترة أجمل مقطوعاته من نوع الشعر السنفوني .

سنفونية دانتي	Dante-Symphonique	١٨٤٧
لوتاس	le Tasse	١٨٤٩
مايستمع اليه من الجبل	Ce qu'on entend sur la montagne	١٨٤٩
مازيبا	Mazeppa	١٨٥٠
ضجة الأعياد	Bruits de fête	١٨٥١

سنفونية فاوست	Faust-Symphonie	١٨٥٣
أورفيه والاستهلاليات	Orphée et les préludes	«
السوناتا سي مينور للبيان	Sonata en si mineur	١٨٥٥
القداس دي غران	La messe de Gran	«

وفي الوقت ذاته كان يعمل لمصلحة غيره من الموسيقيين في عام ١٨٤٥ بدأ عرضه لمسرحية تنهوزر لريشار واغنر في قصر الدوق دي وايمار وفي عام ١٨٥٠ مسرحية لوهنغرين وفي عام ١٨٥٢ مسرحية Le Ben venuto Cellini لبيرليوز وفي عام ١٨٥٨ مسرحية حلاق بغداد le Barbier de Bagdad لبيتر كورنيليوس وفي عزف المجموعة كان يقدم كافة مقطوعات بيرليوز .

* * *

ومن عادة ليتست المؤازرة والتضافر مع عظماء الفنانين من معاصريه فكان يحسن معاملتهم على السواء ويجمع حوله لفيفاً من أصحاب المواهب ليمهد لهم سبيل العبقرية ومن قوله في هذا الصدد :

« هل من المحرّم عليّ أن أصنع جميلاً في حياتي . ؟ » .

« إنه لا فرق عندي بين عمل عظيم قمت به بنفسي أو قام به الآخرون وأجادوا فيه » .

ولم يجن ليتست من ثمار جهوده في وايمار سوى كثرة الخصوم والحساد فغادرها الى روما وقد احتفّ به تلاميذه وأنصاره من المعجبين به .

وقد استحوذ في روما على ثلث المرتبة الكهنوتية في كنيسة القديس فرنسوا عام ١٨٥٨ ثم ارتقى منها عام ١٨٦٥ الى المرتبة الصغرى عندما ألف ألحانه الدينية الكبرى قصة القديسة اليزابت la Légende de saint Elisabeth واليسوع Christus ولما تقدمت به السن لم تعد له طاعية بالظفر والشهرة كعازف على

البيان وأبي عليه معاصروه شرف التلقب بالملحن القدير ولكنه تقبل بكل سرور المساهمة الفعلية في النتاج الفني الظافر الذي بدأه واغنر في بايروت وفي هـذه المدينة كانت خاتمة حياته في ٣١ كانون الثاني عام ١٨٨٦ .

قضى هـذا الفنان المبدع وهو قرير العين وعلى أتم الرضى والقناعة والايمان بالرسالة التي أداها للفن كما دلت على ذلك كلمته المأثورة :

« لقد ألقيت حربتي في ميدان المستقبل اللانهائي ..! »

* * *

ولـقد قام المستقبل الذي عناه ليتست باصلاح ما أفسده عصره الجاحد بحق أولئك العظماء من الفنـانين . فعلى مر الأيام أخذت ألحـان ليتست تعلو وتسمو في المجتمعات ويدوّي صداها في كافة الأمصار الى أن جاء هذا الجيل الواعي فأنزله المنزلة التي تليق به في صفحـات التاريخ بين عظماء المجددين في القرن التاسع عشر .

* * *

مما لا ريب فيه أن ألحانه كلها لم تسلم من الزلل وأنه في بعض الموضوعات يكاد ينحدر الى الدرك الأوسط من حيث القيمة الفنية ولكنه في مؤلفـاته جميعاً لم يخل من ذلك اللهيب المتأجج والسيل المتدفق من عناصر التجدد التي أدخلها على الميلودية والهارمونية وكانت نبراساً لمن اهتدى بهداه أمثال واغنر ومن جاء بعده في كل من فرنسا وروسيا (١) أمثال ديبوسّي وكورساكوف وكان الفضل

---

(١) لقد مضى ليتست في تحوير المنظمة الصوتيـة حتى توصل الى انشاء مواضيع كان أثر التحول النغمي فيها بارزاً . وقد سير القواعد الهارمونية في ركابها أمثال تلك التسلسلات المباشرة التي نلاحظها في كل من اتفاقاته السباعية والتسعية كيف أن النغمة فيهـا تقف عن متابعة سيرها التدرجي وتبقى معلقة . فكانت هـذه الحرية الممنوحة لها مما جعلها صالحة للتمشي مع الفكرة الأدبية منسجمة مع المشاعر العاطفية . ومن ناحية البيان فقد أضاف ليتست طرائق مبتكرة منها تقليد ضربات القوس الكماني وحركة التريمولو الاهتزازية وتقسيم التـأدية للأوكتافات بين اليدين والتزلق glizsando في الفواصل الكبرى والدور الذي يقوم به الابهام في الغناء الضمني .

الأكبر لواغنر في الكشف عن المزايا التي اختص بها ليتست وقد أثبتت القرائن على أن واغنر لم يتطرق إلى ناحية إلا وكان ليتست قد سبقه اليها من قبل . وقد جاء واغنر بما لا يحصى عدده من المؤلفات حذا فيها حذوه ولم يكن من اختلاف بينها إلا في ناحية الارتجال التي كانت من أبرز صفات ليتست . والطريقة التي اتبعها واغنر وسمت به إلى أوج عبقريته أنه اتخذ الفكرة التي جاء بها ليتست نقطة انطلاق ثم ذوبها في بوتقته وعالجها بالجمائر من كد ذهنه حتى بدت في حلتها القشيبة كما نراها اليوم .



الفصل الخامس عشر

عصر الموسيقا الواقعية (١)

روسيني — فيردي

لقد مر على حياه الأوبرا الايطالية فترة ركود وجمود في أواخر القرن الثامن عشر لكنها في مطلع القرن التاسع عشر أخذت تستعيد نشاطها وتواصل مسعاها التقدمي فعادت الى احتلال مكانتها السامية في عهد كل من روسّيني وفيردي .

جيوشينو روسيني

Gioachino Rossini

ولد روسيني في مدينة پيزارّو تلك الضاحية الصغيرة التابعة لمقاطعة روماني في التاسع والعشرين من شباط ١٧٩٢ وكان والده مفتشاً للجزارين وعندما أودع

---

(١) الواقعية : مدرسة ايطالية تدعى مدرسة الفيريزم Vèrisme تعني باللغتين الأدبية والموسيقية وقد نشأت على غرارها مدرسة الواقعية l'école rèaliste في فرنسا من شأنها تمثيل الحقائق الراهنة

والده السجن بتهمة سياسية تتعلق
بالحركات الجمهورية لجأت أمه الى العمل
المسرحي مما سبب إهمال تربية الطفل
وحرمانه ممن يقوم بتنشئته وإعداده
للمستقبل فاضطر الى العمل كمستخدم
في حانوت جزار ثم في دكان حداد
ومن خلال هذه المدة تبين استعداده
الموسيقي وأتاح له الحظ من يعني
بتثقيفه لقاء عمله بين أفراد الجوقة الكنيسية وبدأ يتلقى دروس العزف على البيان
والبوق (الكور) وكان تقدمه سريعاً بفضل من كان له ظهيراً يحميه من غائلة
الفقر ويشجعه على متابعة دروسه .

وفي الرابع عشر من عمره ألف أولى أوبراته وكانت ذات فصلين وعنوانها
ديمتريو و بوليبيا Démetrio e Polibia وفي الخامس عشرة انتسب روسيني
الى الثانوية الموسيقية في بولونيا وأخذ يتابع دروسه في الصف الخاص بالتلحين
على الأب ماتئاي .

وبالرغم من تخرجه على أيدي المدرسين الالمان فقد كان يسخر من ألحانهم
حتى أنه لدى استماعه الى رباعيات هايدن وموتسارت لقبها بالتيوديسكو
Il Tedesco أي المتوحشة . وكان روسيني يمهد السبل للوصول الى المسرح من
أقرب الطرق لينال رزقه ويضمن عيشه ومن هذه الناحية يستطيع المرء
أن يدرك مدى الشروط التي ينبغي توفرها لدى الفنان في ذلك العصر ليعمل في
ناحية الأوبرا :

تنقسم الحياة المسرحية في كل عام الى أربعة فصول : عيد المساخر Carnsval ، عيـــد الفصح Carème ، الربيع ، الخريف ، وكان على المؤلف أن ينشىء أربع مسرحيات سنوياً تختص كل منها بأحدي هذه الفصول فاذا اتفق وجود المؤلف في المدينه التي تعرض فيها مسرحيته لم يكن أحـــد ليتعرض لها بخير أو بشر قبل أن تستمع اليها لجنة مؤلفة من بعض الخبراء الفنيين فان حازت لديها القبول وجب عليه قضاء عشرين يوماً متتالياً في تمرين المغنين المكلفين بالعمل تحت إمرته فاذا كتب لمسرحيته النجاح مثلت ثلاثين مرة متوالية ثم القبت في زاوية الاهمال واختفى أثرها من الوجود .

كان لروسيني قريحة وقادة وبراعة خارقة في صناعة الأوبرا المرتجلة وقد حذق الفن المسرحي وفاق به الكثيرين ممن جاءوا قبله بهذه الصناعة من المعاصرين .

وقد ربح الجولة الأولى وحاز قصب السبق في عيـــد المساخر البندقي le carnaval de Venise بتقديمه مسرحية : l'Inganno felice ١٨١١ وقد أحدثت دوياً في الأوساط وبعد أن أعقبها بمحاولات عديدة طلع على الناس بمسرحيته : تانكريد Tancrède والحسناء الايطالية في الجزائر l'Italienne à Alger ١٨١٣ ثم أشفعها بتراجيدية موسيقية ومسرحية هزلية من نوع الاوبرابوفا وقد ضمنها أبهى عناصر النهضة المسرحية .

واتفق أن باربايا الذي كان في الأصل خادماً في إحدى المقاهي وأصبح مديراً للمسارح في نابولي عرض على روسيني راتباً سنوياً قدره خمسة عشر ألفاً من الفرنكات مقابل مسرحيتين اشترط عليه أن ينهج فيها نهجاً حماسياً بالغ الأثر وكان له ما أراد فقد أخرج له روسيني في عامه الأول مسرحيـة اليزابيت ملكة انكلترا ونالت منتهى الأعجاب بفضل أفتتاحيتها المقتبسة من مقطوعته السابقة

أوريليانو في تدمر Aureliano in Palmira ١٨١٤ وقد عاد إليها فيما بعد وصدّر بهـا مقطوعة حلاق اشبيليه Barbier de Séville وقد ازدهرت بقسم الكريشندو Crescendo الذي جاء به في ختام الفصل الأول وكان تحفة فنية رائعة وقد أكثر من استعمال هذا القسم في مقطوعاته المقبلة . وحذف من هذه المسرحية دور الراوية الجافة Récitativo secco اى الراوية المصطحبة بآلة البيان المنفرد . وقـــد اعتبر هذا الحذف أعلاناً للثورة في وجه التقاليد الموروثة وفي الوقت ذاته كان روسّيني يعمل على عرض مسرحية حلاق اشبيليه في روما ١٨١٦ فالليلة التي بوشر فيها بعرض هذه المسرحية حصلت أمور لم تكن في الحسبان . جاءت مصداقاً لما تنبأ به العارفون سلفاً أنها ليست من القوة بحيث توازي ألحـــان بازيللو Paèsiello الذي طرق الموضوع ذاته من قبل .

فقد قوبل غراسيا وهو القائم بدور التينور بالصفير من قبل الجمهور عندما وقع على قيثاره بعض الضربات الناشزة حتى أن بازيل ما كاد يدوس عتبة المسرح حتى بدأ يلطم وجهه وكاد أنفه أن يتهشم ، وقبل نهاية الفصل الثاني مرت من داخل المسرح هرة فتعالت أصوات المواء من قبل الجمهور المحتشد في الصالة .

وقد امتنع روسّيني عن قيادة الفرقة في اليوم التالي . لولا أن الجمهور أراد له الفوز والنصر فتهافت الناس عليه أفواجاً وأحدقوا به وبالتصفيق والهتاف استكملت أسباب الفوز والنجاح في إعادة تمثيلها للمرة الثانية وأجمع القوم على أن هذه المقطوعة التى تقطر حيوية وقوة والتي فرغ من تلحينها في مدة ثلاثة عشر يوماً رفعت رأس الايطاليين عالياً .

وفي العام ذاته تقدم روسّيني بمسرحية عطيل Otollo في مدينة نابولي وقد ذهب فيهـا مذهباً مغايراً للتراجيدية الموسيقية التي كان يفضلها السلف

لاسلوبها المعبر عن الشعور الداخلي فقد اتقحى روسيني في هذه المسرحية ناحية التعبير السطحي موجهاً أقصى عنايته الى المظاهر الخارجية والمواقف التي تحرك نفسها بنفسها وحسبه بهذا أن انحدر الى المستوى الميلودرامي وقذف بالأوبرا الايطالية في طريق جديد لاعهد لها بمثله من قبل . وكانت من أروع صفحات عطيل تلك الرومانس الخاصة بمقطوعة شائول Soule . وليست بنا حاجة الى الوقوف عند كافـــة مقطوعات روسيني على وفرتهـا إلا أنه لابد من الاشارة الى مقطوعة موسى في مصر Moïse en Egpyt وهي التي تضمنت تلك الصلاة المقدسة المتناهية في الابداع .

وقد اندلعت نار الثورة في نابولى عام ١٨٢٠ وأزمع روسيني على الزواج من المغنية الشهيرة المدموازيل كولبران وكانت أكبر منه بسبع سنوات وتملك مورداً سنوياً قدره عشرون ألف فرنك وقصراً صيفياً في جزيرة صقلية . وبعد الزفاف سافر وإياها الى فينا حيث اجتمع الى بتهوفن . ثم عاد الى بولوني وألف مقطوعة سيميراميس التي مثلت في ٣ شباط ١٨٢٣ في البندقية ولم تنل نجاحاً يذكر . ثم رحل روسيني عن البلاد الايطالية في جولة طال أمدها وعمل خلالها على إحياء السهرات في مختلف البلدان الأنكليزية وقد ناله من هذه الجولة ربح لايقل عن ١٧٥ الف فرنك .

وطمعاً بالشهرة وذيوعها في البلاد الافرنسية تسلم قيادة المسرح الايطالي في باريز واستمر فيها زهاء ثمانية عشر شهراً وقد حل بهذه الوظيفة محل بايير Paer ثم انتقل منها الى وظيفة مفتش للغناء الافرنسي وملحن للقصر الملكي ، وقد لاحظ أن الشعب الافرنسي قلما يبدي اكتراثه بالمقطوعات الايطالية وأنه أكثر مايتطلب المبالغة في إظهار المحاسن والتزيينات .

وقد خلب أنظار البارزيين بمسرحية عرش كورنت le Siége de ١٨٢٦

مع أن قيمتها الفنية لاتساوي قلامة ظفر ومثلها كانت Corinthe مقطوعة موسى .

* * *

وقد عنى العناية كلها بمقطوعة غليوم تيل Guillaume Telle فقد خصص لها من وقته ستة أشهر وجعل الافتتاحية فيها على شكل فريد وأبدع في توزيعها الآلى ماشاء له الابداع فكانت تحفة نادرة ودرة ثمينة قلما ينعم الدهر بمثلها ونالت من جودة التمثيل قسطاً وافراً وبهذا كان يرجى لها التفوق على مقطوعاته برمتها لولا أن بها نقيصة واحده وهي الهبوط في موضوعها الى مستوى الميلودراما التاريخية ولأنها لم تنل ما تستحق من قوة التلحين ، وقد صدر الحكم على هذه المسرحية بأنها لم تبلغ قيمة الأثر الذي تركته مسرحية حلاق اشبيليه .

ثم انقطع روسيني عن التلحين المسرحي نتيجة لما لاقته غليوم تيل وكان قد بلغ حينذاك السابعة والثلاثين ولعل الانتصارات الي حازها مايربير ومانال من الشهرة التي ملئت الآفاق هي التي صرفته عن هذه الناحية . وقد سافر الى ايطاليا ومالبث أن عاد إلى باريز نادماً حيث أقام فيها نهائياً . وبسبب وفاة زوجه الأولى اتخذ المدام أو ليمب بيليسيه زوجة له ، وقد توفي عام ١٨٦٨ ولم يترك خلال أربعين عاماً قضاها من حياته أثراً يخلد اسمه سوى مقطوعته ستابات ماتر Stabat Mater وكان يناجي نفسه قائلاً : « هل أبقيت من ألحانك ماهو جدير بالخلود ياروسيني ؟ وهل أخرجت سوى فصلاً ثالثاً من عطيل وثانياً من غليوم تيل وحلاق اشبيليه ألا إن أقل المؤلفين قدراً أرفع منك شأناً ..! »

وقد جاء فيما قاله لواغنر :

«لقد تحريت السهولة في ألحاني وكان عليّ أن أسمو بها وأرفع من مستواها .

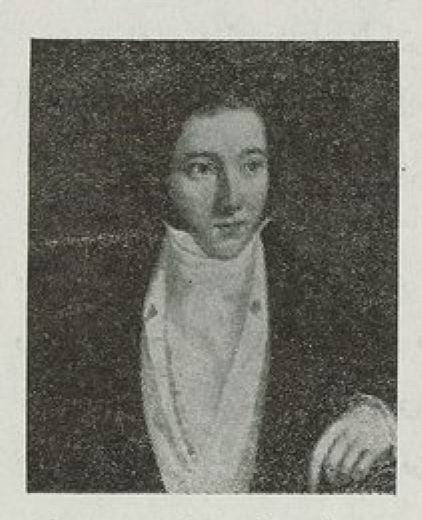
لم يكن روسيني حياته مخلصاً لفنه كغيره من الموسيقيين فهو تاجر أكثر منه فنان وكان دأبه أن يزن بالقسطاس مايطلبه الجمهور وما يروق له ويأتي بألحان حسب الطلب دون زيادة أو نقصان فهو بانحداره الى هذا المستوى كأنما يخدع نفسه بنفسه وقد يبلغ درجة الاسفاف فيأتي ببعض الجمل المبتذلة وقد دبت الميوعة في أجزاءها وانحلت في تراكيبها . وأكثر ما كان ينطبق على ألحانه ذلك الطابع الثرثار الذي اتصف به سكان جنوبي إيطاليا لخلوها من العاطفة وحرمانها من العمق والتأمل ولم يكن لألحان روسيني كبير أثر في ألمانيا بينما هي في فرنسا بقيت تتردد خلال نصف قرن وفي ايطاليا فقد ازدهرت وعمت أرجاء البلاد واقتبس منها كل من مايربير وفيردي وأصحاب الموسيقا الواقعية Véristes وأضافوا اليها من المحسنات ماجعلها تسير قدماً في طريق النمو والازدهار .

وقد جاء من هو خلف لروسيني في المحافظة على الميراث الايطالي المسمى bel Canto هذا الخلف إنما هو كل من بيلليني و دونيزيتي .



فنسانزو بيلليني

Vincenzo Bellini



ولد بيلليني في مدينة كاتان الكائنة في جزيرة صقلية في أول تشرين الثاني عام ١٨٠١ وتوفي في مدينة پوتو على مقربة من باريز في ٢٤ ايلول ١٨٣٥ بدأ دراسته الموسيقية في كونسرفاتوار ناپولي واستهل حياته كموسيقار في الكنيسة ظهرت أوپراه الأولى آديلسون وسالفيني Adelson e Salvini ١٨٢٥ ومثلت في ناپولي ، وفي العام التالي كان قد أعد مسرحيته الثانية بيانكا وفيرناندو Bianca e Fernando وقد عمت شهرتها الأرجاء الايطالية . ثم طلب اليه مجمع سكالا ميلانو تلحين المقطوعتين : إيل پيراتا il Pirata وسترانييرا Straniera ١٨٢٨ وكان حليفها النجاح التام ، ثم قام بعرض مسرحيته زايرا Zaira في مدينة پارم ومسرحية مونتيكشي كاپوليتي Montecchi e Capuletti في البندقية وكذلك مسرحيتي سونامبولا la Sonnambula ونورما la Norma في ميلانو عام ١٨٣١ .

وقد ذاعت شهرته في باريز عندما قدم اليها عام ١٨٣٣ وقام بتلحين مسرحيته

I Puritani ليصار الى عرضها على المسرح الايطالي .

كان بيلليني غزير المادة في التلحين وقد اتصف البعض من مقطوعاته بالرقة والأناقة ولم يخل البعض الآخر من ضعف التركيب واتسامه بالطابع البدائي .

* * *

غايتانو دونيزيتي

Gaetano Donizetti

ولد دونيزيتي في بلدة بيرغام في الخامس والعشرين من تشرين الثاني عام ١٧٩٧ وقد توفي في البلدة ذاتها في الثامن من شباط عام ١٨٤٨ . وقد انطلقت شهرته يوم قدم مسرحيته ايزيكو Enrico وقصة بورغونيا Conte de Borgogna في مدينة البندقية وكان صداهما بعيداً في الأوساط الفنية وقد حذا في ألحانه حذو روسيني ومنذ عام ١٨٢٢ بدأ يكتب مسرحيتين أو ثلاث في العام الواحد مما وسم ألحانه بميسم الارتجال فجاءت أقرب إلى الابتذال منها الى السمو .

واحتدمت المنافسة بينه وبين بيلليني مما دعاه إلى العناية بألحانه عناية جدية وقد ألف مقطوعته آنابولينا Anna Bolena لمجابهة سونامبولا لبيلليني .

وفي عام ١٨٢٥ سافر إلى باريز ليقدم فيها مسرحيته مارينو فاليرو Marino Faliero التي تحطمت تحت أقدام مسرحية پوريتاني وإذا به يستجمع قواه ليقدم أجمل مسرحياته وهي لوسيا دي لاميرمور Lucia di

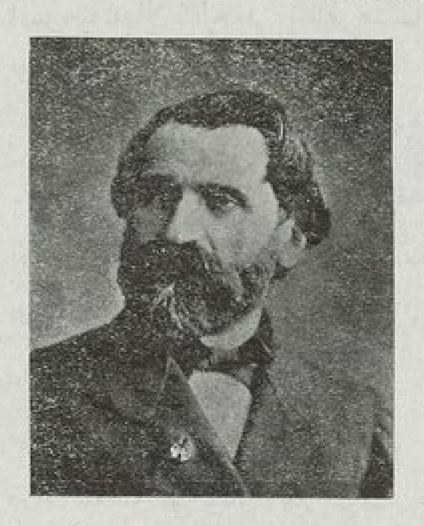
Lammermor وفي عام ١٨٣٩ حرّم عليه قلم المراقبة في نابولي مسرحيته بوليوتو وأصدرت عليه الحكومة قرار النفي والابعاد فقام برحلة ثانية الى باريز حيث أخرج في اللغة الافرنسية كلاً من مسرحية بنت الكتيبة la Fille du Régiment و المرزة La Favorite ولم يكن لها أثر يذكر في الأوساط الشعبية . ثم عاد إلى إيطاليا وعرض في كل من روما وميلانو جملة أوبرات هزيلة .

ثم قضى أيامه الأخيرة في هم وغم غير مشهود له بالكفاءة الفنية وإذا ما قورنت ألحانه مع ألحان بيلليني فكفة الأخير هي الراجحة لقريحته الفياضة وألحانه المشرقة .



جيوسبي فيردي

Giuseppe Verdi



ولد فيردي في قرية رونكول وهي على مقربة من مدينة بوسّيتو في التاسع عشر من تشرين الاول عام ١٨١٣ . كان والده صاحب فندق وقد لاحت مواهب الطفل المبكرة ولم يكن في وسع أبيه أن ينفق على تربيته فمنحته بلدية بوسيتو معونة مالية ليتابع دروس التلحين في ميلانو .

وقد ألف أوبراه الأولى وعرضها في ١٧ تشرين الثاني عام ١٨٣٩ وعنوانها أوبيرتو Oberto أو قصة القديس بونيفاشيو Conte di Sainto Bonifacio ولم يكن لها أثر كبير ولم تظهر شهرته قبل المقطوعة الثالثة من ألحانه نابوكودونسور Nabucodonsor كما أن جدارته الحقيقية لم تبدأ قبل العام ١٨٥١ أي عندما عرض مسرحيته ريغوليتو Rigoletto في ميلانو وأعقبها عام ١٨٥٣ بمسرحيتي التروبادور Il Trovatore في روما وترافياتا la Traviata في البندقية . ومنذ ذلك الحين ظهرت مسرحياته التي اكتسبت مكانتها في قلوب الشعب الايطالي وانتشر صداها في سائر البلدان الأوربية . ثم مرت فترة توقف فيها نشاطه الفني عند الحدود القصيرة المدى كما في مقطوعته صلاة الغروب في صقلية Vêpres siciliennes التي مثلت في باريز عام ١٨٥٥ ورقصة الماشيرا Un ballo in Ma-

schera ١٨٥٨ والدون كارلوس Don Carlos وقد مثلتا في باريز عام ١٨٦٨ .

وكان فيردي يجد ويسعى وراء الأسلوب الذي يحمل طابع التجدد ليسترعي انتباه الجمهور وقد تأثر بالمسرحيات الافرنسية التي بزت في ذلك العصر كل المسرحيات الايطالية في مظاهرها الخلابة كما تأثر بمدرسة واغنر في التوزيع الآلي .

وقد تجلى هذا الأثر في أوپراه عائدة Aïda ١٨٧١ تلك الأوپرا التي لحنها بناء على طلب الخديوي اسماعيل باشا ليقدمها الى الشعب المصري في حفلة تدشين الأوپرا الايطالية في القاهرة وقد غنم من وراء هذه المسرحية مبلغاً قدره مئة الف فرنك وشهرة طبقت الآفاق الأوربية الى حد لم يسبق له مثيل في عالم الأوپرا .

ولم ينقطع فيردي عن التلحين حتى سن الشيخوخة وكان يوالي تآليفه في فترات متقطعة ففي عام ١٨٧٤ ألف القداس التذكاري عن روح الشاعر اليساندرو مازوني .

وفي عام ١٨٨٧ لحن مسرحية عطيل Otello وفي عام ١٨٩٣ مسرحية فالستاف Falstaff وقد تبنى في مسرحيتيه الأخيرتين فكرة التقسيم المسرحي متوخياً إيجاد التعبيرات والأساليب ذات الألوان الحديثة الناطقة. وبهذه المناسبة لا بد من القول إنه في مسرحيتيه عطيل وفالستاف قد سطر بعض الصفحات الخالدة التي برهنت على عبقريته حتى وهو في الثمانين من عمره .

* * *

لم يشأ فيردي التقيد بالخاصة المسماة (بيل كانتو) التي درج عليها روسيني وبيلليني وما كان يتوخى في ألحانه سوى الأثر البليغ ولو قورنت ألحانه بألحان

ماربير فهو يفوقه بالعاطفة والحرارة والصفاء وإن كان دون مستوى قوته وعلمه ، بالاضافة إلى أنه كغيره من الايطاليين الذين أوتوا علماً بطريق السحر والفتون.

* * *

وإلى جانب فيردي لا بد من الاشـارة إلى صديق له من المعاصرين وهو بوئيتو الشاعر .

آريغو بوئيتو

Arrigo Boïto

ولد في مدينة پادو في الرابع والعشرين شباط عام ١٨٤٢ وتوفي عام ١٩١٨ ولقد طغت شاعريته على موسيقاه وترك من بعده مجلدات ضخمة من الشعر القيم وكانت الجودة على أتمها في مؤلفاته الخاصة بالأوپرا فالمقطوعتان الشهيرتان عطيل وفالستاف كانتا من تأليفه وتلحين فيردي كما تقدم ومقطوعتا نيرون وميفيستوفيلي Mefistofele كلتاهما من تأليفه فضلاً عن أنه قام بنفسه في تلحينهما .

ولقد مثلت ميفيستوفيلي في ميلانو لأول مرة عام ١٨٦٨ أي بعد مرور تسع سنوات على تمثيل مسرحية فاوست الملحنة من قبل غونو ولقد دهش لهـا كل موسيقار شاهد قبلهـا مسرحية فاوست المؤلفة من قبل غوتيه وشهد كل منهم إذ ذاك أن بوئيتو كفيلسوف قد تخطى غوتيه بمراحل . ويظهر أنه يعالج ألحـانه كثيراً ويحاول أن يجعلها في نفاسة شعره فألحانه وإن اتسمت بطابع النبل غير أن فيها نقيصة ظاهرة في ناحية التعبير الموسيقي ممـــا يدل على أن شخصية بوئيتو ومواهبه لم تتكافأ مع بيان الفكرة عن طريق الصوت بل وقفت عند حد التعبير عنها بالألفاظ . وقد تبين أثر مجهوداته التي بذلهـا في تحري اللحن المطابق للمعنى

دون جـدوى . ويلاحظ أنه كان يتعرض لمواطن الزلل فبقدر ما كان يطوف بألحانه على القواعد التجاوبية والكونترابونتيه كان يخرج منها خالي الوفاض فلا يجد المناص من الرجوع إلى طريقة روسّيني أو فيردي فيقلدها ويأتي بالصور المطابقة لها ثم يتملص منها بلحن ختامي غاية في الأبهة والتناسق ويكثر من الترداد الممل حيناً أو يبلغ أقصى الفتنة والسحر حيناً آخر .

وقد يحار المرء للغرابة والتناقض في أطواره الموسيقية ويتساءل : « أما كانت الصفحة التي صوّر فيها موت فاوست من أروع الصفحات الفنية وأجملها ؟.. » .

* * *

لقد حوّل فيردي دفة السفينة الايطالية وجهة الانزلاق والهبوط السريع . كما وضع للواقعية الموسيقية Vérisme حدوداً ظهرت خطوطها فيما تتخذه من وسائل كالضربات المسرحية وتمثيل الصيحات الصاخبة وإظهار التفاوت الحسي في درجات القوى الصوتية .

والفيريزم هي التي كانت تهدف بالأصل إلى نقل الميلودية التي استعملها الأوائل في إظهار الصور الحية من مرتبتها الثانوية إلى المرتبة العليا في خطوط جلية تامة الوضوح . وقد أخذ بهذا الرأي وسار على هذه الطريقة من الملحنين الطليان كل من :

ليونكافاللو Leoncavallo :

ولد في نابولي في الثامن من آذار عام ١٨٩٨ ومن أشهر مؤلفاته :

فراش التبن	I Pagliacci	١٨٩٠
القلادة	Chatterton	١٨٩١
حياة المتشرد	la vie de Bohême	١٨٩٧

جياكومو بوكشيني Giacomo Puccini :



ولد في مدينة لوكي عام ١٨٥٨

وتوفي في بروكسل عام١٩٢٤

مؤلف للأوبرا والأوبرا

كوميك وأشهرها :

حياة المتشرد	La vie de Bohème
مدام بوتّرفلي	Butterfly
لاتوسكا	La Tosca
مانون ليسكو	Manon Lescot

* * *

ماسكاني Mascagni :

ولد في مدينة ليفورني في ٧ كانون الأول ١٨٦٣ .

ومن أشهر مؤلفاته :

الخيّال البدوي	Cavalleria rusticana	١٨٩٠
لاميكو فريتز	l'Amico Fritz	١٨٩١
أغاني الرعيان	les Rantzau	١٨٩٢

إنا لنلمس السهولة البراقة brio في ألحان هؤلاء الايطاليين على أن قيمتها الفنية تتأرجح بين الصعود والهبوط وقد دب اليها الوهن والهزال في الانشاء وأمعنت في التقليد لمقطوعة كارمن Carmen دون محاكاة لتلك الألوان البديعة التي هي من خصائص بيزيه الفنية . فكانت مؤلفاتهم كما وصفها هوغو ريمان : « ضرب من الأوبريت التراجيدية أو الدراما العنيفة المفرغة في قالب الموزيك هول music-hall أو جوقة المقهى café-concert » فهي من قبيل الفن القريب المأخذ يتلقفه جمهور ينشد الطرب الرخيص بفارغ الصبر .

ومما يدعو إلى الأسف أن هذا اللون من الألحان هو الذي كانت تصبو اليه القلوب في ذلك العصر وسنطالع في فصل مقبل أثر تلك الجهود التي بذلت في مطلع القرن العشرين والنهضة التي قامت على سواعد الشباب من الفنانين وسنرى هؤلاء وقد ضربوا عرض الحائط بالطريقة الايطالية هذه وكيف أنهم اعتبروها من الأثر القديم البائد وركزوا مكانها أعلام نهضتهم الحديثة .

الفصل السادس عشر

الزعامة الموسيقية

في عهد أوبير وهابربير

كان آخر عهدنا بالموسيقا الفرنسية عندما كانت الأوبرا الجدية فيها تتعثر في مشيها في أواخر القرن الثامن عشر ولكنها في مطلع القرن التاسع عشر بدأت تشق طريقها وتأخذ في النماء والازدهار . وقد أزفت الساعة وآن للتراجيدية الموسيقية أن تظهر للوجود بعد هجرانها الطويل . فكانت هنالك فترة انتظار لا بد منها للعثور على نماذج حديثة للدراما الغنائية ولا ضير على الافرنسيين إذا فضلوا خلالها المثابرة على طريقة الأوبرا كوميك .

وكانت الأوبرا كوميك قد سجلت في زمنها الأخير تقدماً محسوساً لاكتسابها بعض المحسنات وتغيرت فيها بعض أوضاعها القديمة لمحاكاتها الأوبرا بوفا الايطالية . وكذلك موسيقاها فقد سارت في طريق التقدم تبعاً للأثر الذي أحدثته الموسيقا الألمانية بوجه عام وألحان ويبر وموتسارت بوجه خاص .

ولا ريب في أن ألحان موتسارت كانت مصدر الوحي والالهام لكثير من الموسيقيين في ذلك العصر ثم جاءت رومانتيكية ويبر لتؤيدها في صقل الموسيقا الايجادية (التروبادور الافرنسية) فاتخذت سمتها الجديد في ميادين الفن الحديث.

* * *

بابير F. Paër ١٧٧١ — ١٨٣٩ :

لم يؤلف في اللغة الافرنسية سوى مسرحية واحدة وهي (رئيس الجوقة الكنيسية le Maitre de Chapelle ١٨٢١ ولم تخل من المحاسن المصطنعة والجمال الزائف قلد فيها العناصر الايطالية الخاطئة فكان نصيبها الحفظ في خزانة الكتب العامرة بهذه النوع .

ولد بابير في مدينة پارم وتولى إدارة الفرقة المسرحية في البندقية عام ١٧٩١ ثم انتقل إلى فيينا عام ١٧٩٧ حيث نال غذائه من ألحان موتسارت وفي عام ١٨٠٢ تولى إدارة جوقة الكنيسة الملكية في درسدن . ثم انتقل إلى باريز حيث تولى زمام المسرح الايطالي. ولم يزل يشغل هذا المركز حتى جاء روسيني وتسلم منه القيادة . وفي عام ١٨٣١ تولى عضوية مجمع الفنون الجميلة وفي السنة التالية انتقل إلى إدارة الفرقة في القصر الملكي .

وقد ضاعت آثار بابير ومؤلفاته وبقيت المقطوعة التي أشرنا اليها .

* * *

نيقولو ايزوارد Nicolo Isouard ١٧٧٧ — ١٨١٨ :

ولد في جزيرة مالطة ، وبعد أن قدم عدة أوبرات في إيطاليا رحل إلى باريز عام ١٧٩٩ وألف فيها :

المواعيد البورجوازية	les Rendez-vous bourgeois
ربيبة المطبخ	Cendrillon
جوكوندا	Joconde
جانو وكولان	Jeannot et Colin

وكان موسيقاراً محبوباً لدى مختلف الأوساط وكانت مقطوعاته سهلة تنحدر أحياناً الى درك الابتذال وكان بوئيلديو خصمه العنيد وقد هزمه في النهاية .

***

بوئيلديو Boieldieu :

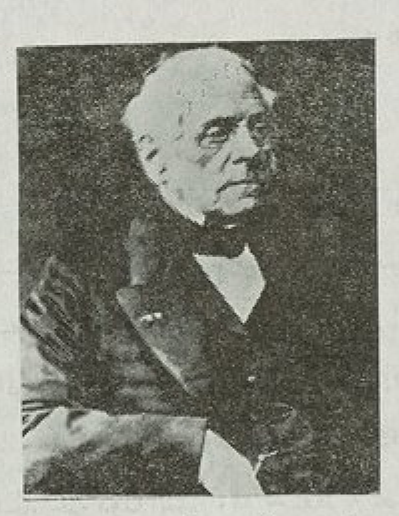
ولد في مدينة روان عام ١٧٧٥ وتوفي في باريز عام ١٨٣٤ وهو أشهر من اشتهر بعرض الأوپرا كوميك بين العامين ١٨٠٠ و ١٨٣٠ وقد بالغ بالعناية بمقطوعاته مع أنه لم يستوف حقه من الدراسة العملية الآلية . وقد قيل أنه الموسيقار الوحيد الذي لا يضع اللحن إلا وهو يردده غنائياً . كما اشتهرت ألحانه بالبهجة والصفاء والرونق والبهاء ويكاد يقرب أحياناً من موتسارت في المظاهر الخارجية دون العمق وقد احتفظ له عصرنا الحاضر ببعض ألحانه الرائعة أمثال :

خالتي أورور	Aurore	
جان دو پاري	Jean de Paris	١٨١٢
شيخ الضيعة	le Nouveau seigneur du village	١٨١٣
القبعة الحمراء	le Petit Chaperon rouge	
عيد القرية المجاورة	la Fête du village voisin	١٨١٦
خليفة بغداد	le Calif de Bagdad	
العربات المتدفقة	les Voitures versées	

سنت بطرسبرج	Saint Petrsbourg	١٨٠٧
باريز	Paris	
ذات الثوب الأبيض	la Dame Blanche	١٨٢٦

* * *

أوبير Auber ١٧٨٢ — ١٨٧١ :



قيمته الفنية أقل وزناً من بوئيلديو ومع أنه نبيل في الأصل لم تكن شيمة ألحانه النبل والوقار وبالرغم من ذهنه الثاقب وعقله الراجح فهو محروم من الأناقة موصوف بالبساطة المصطنعة وبالرغم من هذا كله فقد أحرز نصراً مبيناً ونال حظوة قل أن يجود الدهر بمثلها لغيره من الفنانين فهو أول من ابتعد بالافرنسيين عن تذوق الألحان الجادة وتوارى بهم عن الموسيقا العميقة الأثر وقد اشتهر من مقطوعاته :

البنّاء	Maçon	١٨٢٥
فرا ديافولو	Fra Diavolo	١٨٣٠
الدومينو السوداء	le Domino noir	١٨٣٧
ماسات التاج	le Diamants de la couronne	١٨٤١
هايدي	Haydée	١٨٤٧

وعندما ألف مسرحية خرساء بورتيسي Muette de Portici عام ١٨٢٨ اعتبرها الافرنسيون إحدى النماذج الأولى للأوبرا إلى جانب غليوم تيل لروسيني ١٨٢٩ والشيطان روبير لمايربير ١٨٣١ .

* * *

هيرو Hérold ١٨٠٣ — ١٨٥٦ :

ولد في باريز وكان والده ألزاسي الأصل وقد استهل حياته الموسيقية على يد فيليب عمانوئيل باخ وسما قدره في بادئ الأمر غير أنه لم يكن أهلاً لمقارعة خصومه في البراعة والخفة في الألحان وقد اختص باتخاذ المظاهر الجدية في المواضع التي اعتاد السلف إدراجها في مواضع الدعابة والهزل . وقد اشتهرت له مقطوعتان :

زامبا	Zampa	١٨٣١
پريشو كليرك	Pré-aux clercs	١٨٣٢

كان هيرو صادق اللهجة في ألحانه إلى جانب القوة وصفاء القلب .

. . .

آدولف آدام Adolphe Adam ١٨٠٣ — ١٨٥٦ :

لقد جرى هذا الموسيقار على تقليده لآثار المتقدمين والزملاء المعاصرين مع تسجيل بعض الفوارق المميزة لألحانه ، والمحسنات التي يسمو بها على أقرانه . ومن خصائص ألحانه طابع الفرح المصطنع والدعابة البليدة والنغمة الشاحبة اشتهر منها مقطوعة : سائق عربة البريد le Postillon de Longjumeau ١٨٣٦ ولم يعد من يذكر هذه المقطوعة في فرنسا منذ أمد طويل وظلت في عداد

المقطوعات المحفوظة في خزانة المسارح الألمانية .. والكهف Le Chalet ١٨٣٤ ومقطوعة (لو كنت ملكاً Si j'étais rois) ١٨٥٢ .

ولا تزال الأخيرة هذه في عرض مستمر على مسارح باريز حتى اليوم .

. . .

الى هنا تنتهي زعامة أوبير حيث وضع حداً نهائياً لمسرحيات الأوپرا كوميك أو أنه قد سجل تعديلاً في أوضاعها .

. . .

فيليسيان دافيد Félicien David ١٨١٠ — ١٨٧٦ :

وهو المؤلف لمقطوعة لالاروك Lalla-Roukh وللسنفونية التصويرية (الصحراء le Désert) وبالرغم من أن موسيقاه لم تتعد الحدود السطحية فهو محبب الى النفوس .

. . .

فيكتور ماسي Victor Massé ١٨٢٢ — ١٨٨٤ :

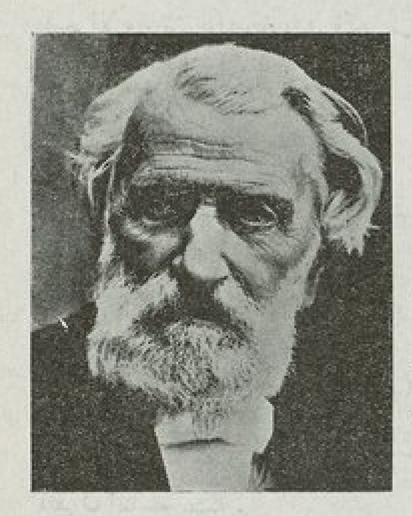
ومن أشهر مؤلفاته :

زواج جانيت	Noces de Jeannette	١٨٥٣
الفصول	les Saisons	١٨٥٥
پول وفرجيني	Paul et Virginie	١٨٦٠

ومن خصائصه البارزة : الجزالة والحنو ، قوته الايجادية محدودة .

* ★ *

آمبرواز توماس Ambroise Thomas ۱۸۱۱ — ۱۸۹٦ :



أشهر مقطوعاته :

القائد	Le Caïd	۱۸٤۹
الوديع	Mignon	۱۸٦٦
هملت	Hamlet	۸٦۹

وقـــد خرج في مؤلفاته عن نطاق المدرسة القديمة فمقطوعة مينيون كانت من قبيل الأوپرا النصفية التي احتلت مكان الأوپرا كوميك .

نهاية الأوپرا كوميك

وهكذا تنتهي حياة ذلك اللون القديم . فالأوبرا كوميك عاشت حياتها الى جانب الأدب الأفرنسي وقد رافقته في مراحل تطوراته حتى النهاية . وبهـــذه المناسبة لابد من الاشارة الى أن الأدب نفسه قد تأثر بهذا التطور فقد انقسم الأدباء الى فريقين بالنسبة الى العصر الكلاسيكي : فريق يعمل في الكوميديا وفريق في التراجيدية وبين هذا وذاك نشأ فريق ثالث وهو الفريق العصري الذي كان يمزج بين النوعين فمن الأدباء من كان يؤلف الكوميدية التراجيدية . أو التراجيدية المستهله بالفكاهة . فكان هؤلاء الفرقاء يتحاشون الى حد بعيد أن يعرضوا أمام النظارة بعض اللوحات الحزينة بكاملها أو بالعكس وقد غدا مركز

الموسيقا حائراً في هذا المزيج الى أن انتهى الأمر فيه الى توحيد العنصرين وإفراغها في قالب واحد وهو ذلك الهيكل الموسيقي المستحدث الذي اطلق عليه اسم الأوبريت Opérette فكل مسرحية من هذا النوع الجديد جاز تمثيله في كل من مسرحي الأوبرا والأوبرا كوميك على السواء للتقارب بينها والتشابه في الموضوع .

واما رقص الباليه فهو يمتاز في عناصره الفخمة عند إخراجه على مسرح الأوبرا بينما هو ينحدر في مستواه عند إخراجه على مسرح الأوبرا كوميك .

فالأوبرا النصفية demi - Caractère أو المزيج من الجد والهزل فهي التى ظهرت بصورتها الحديثة واحتلت مكانها في فرنسا حوالي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر .

هذا اللون الجديد هو الطابع الذي اتسمت به ألحان ماير بير .

* * *

يعقوب ليبمان بير Jeakob Libmann Beer الشهير بماير بير Meyerbeer

ولد في ٥ ايلول عام ١٧٩١ في مدينة برلين . وكان والده اسرائيلياً من كبار المرابين . والسبب في أضافة لفظة ماير الى بير هو الميراث العائلي الذي اشترطت فيه هذه الاضافة .

باشر ماير بير دراسته للبيان على الاستاذ كليمانتي وتلقى دروس التلحين على الأب فوغلر وقبل أن يتقدم إلى العمل المسرحي ألف مقطوعة من نوع الكانتاتا عنوانها (الاله والطبيعة Gott ünb Natur) ثم عرض في مونيخ مسرحية القاضي يافث Jephtus Gelubde عام ١٧١٣ وفي شتوتغارت قدم مسرحية أبي

مالك Abi .melek وقد عرضت هذه المسرحية في فينا ودرسدن وبراغ تحت إشرافه وقد اتخذلها عدة عناوين فيما بعد: الخلفاء Die beiden kalifen و دار الضيافة Wirt und Gast ولم تترك هذه المسرحية أثراً عند الجمهور ولما اشتد به اليأس والقنوط وفاته الأمل بالتشجيع عول على ترك التلحين والسعي وراء تكوين شخصيته كعازف ماهر على البيان عملاً بنصيحة هومل وبتأثير الهتاف والتصفيق الذي ناله من الجمهور ولقد قاسى الأمرين وهو يكبح جماح نفسه ويقمعها من الميل الي التلحين المسرحي وقد خاطبه ساليري قائلاً : « إنه لايكفيك العلم بالكونتربوان والهارمونيه بل يجب عليك أن تقتبس من الألحان الايطالية وتحذو حذوها ».

وعملاً بنصيحة ساليري سافر مايربير الى البندقية عام ١٨١٥ واستمع فيها إلى مسرحيات روسيني واتخذ منها نماذج يقتدي بها ويستنير بنورها ثم أخرج أولى مسرحياته التي قوبلت بالاستحسان وهي (روميلدا و كوستانترا Romilda e Costantza) ١٨١٨ وما لبث أن أعقبها بالمسرحيات الآتية :

سيميراميد ريكونسيوتا	Semiramide riconociuta	١٨١٩
إعمًا دي ريسبورغو	Emma di Resburgo	١٨١٩
مارغريتا دانجيو	Margherita d'Angiu	١٨٢٠
أزهار غرناطة	l'Esule di Granata	١٨٢٢
إيل كروسياتو إن إيجيتو	Il crociato in Egitto	١٨٢٤

ثم عاد إلى ألمانيا وعبثاً حاول إظهار مسرحيته des Brandenburger Thor في مدينة برلين وذهبت أتعابه أدراج الرياح .

وهنا قضى مايربير فترة مدتها ست سنوات لم يأت خلالها بعمل جديد بسبب

وفاة والده وزواجه الذي انتهى الى حادث أليم فقد رزق طفلين ما لبثا أن قضيا نحبها على مشهد منه . وفي عام ١٨٢٦ استقرت به الاقامة في باريز واستطاع أن يتعرف بسرعة الى ما يتفق مع رغائب الافرنسيين ويلمّ بالألوان التي يتذوقونها من الموسيقا وهي ألوان ثلاث : اللحن الايطالي والتمثيل المسرحي الافرنسي والهارمونية الألمانية فنسج على منوال يجمع بين هذه العناصر الثلاث وأحسن التوفيق بينها جميعاً وبرز الوجود في صورة مبتكرة شذت عن المألوف وبهرت أنظار العامة من الغواة والمحترفين في مقطوعتيه :

الشيطان روبير Robert le Diable ١٨٣١ ومسرحية الهوكينوت les Huguenots ١٨٣٦ .

في هاتين المسرحيتين استطاع ماربير أن يحقق أمانيه المنشودة ويلقى المحبة والاكبار ويضم اليه حشداً من الأنصار والمتشيعين ومن غرائب المصادفات أن هاليفي Halévy كان يقوم بين الفينة والفينة بعرض مسرحيته (اليهودية الحسناء la Juive) ١٨٣٥ وكان عرضه لهذه المسرحية وسيلة لغرس الأوبرا التاريخية لأول مرة في القطر الافرنسي .

وفي عام ١٨٤٣ عرضت الهوكينوت في برلين وبهذه المناسبة أمر القيصر فريدريك غليوم الرابع باسناد مديرية الموسيقا العامة لماربير فاضطر للاقامة في برلين واستطاع أن يؤلف مقطوعته (المزارع في سيليزيا das Feldlager in Schlesien ١٨٤٤ .

وبعد التعديلات المختلفة التي أدخلت عليها ظهرت للمرة الثانية تحت عنوان نجمة الشمال l'Etoile du Nord ١٨٥٤ وفي عام ١٨٣٨ باشر ماربير تأليف غادة أفريقيا l'Africaine ولكنه توقف فجأة عن العمل بها لأن الأبيات التي نظمها

الشاعر سكريب لم تكن مما يصلح للتلحين ولم ينته من تأليفها إلا بعد أمد طويل ولم تظهر على المسرح للمرة الأولى إلا بعد وفاته عام ١٨٦٥ .

ولقد كانت خاتمة مؤلفاته كل من النبي Prophète ، باريز Paris ، الغفران le Pardon de Ploërmel ١٨٤٩ .

وقد ساءت حالته الصحية فتوقف عن التلحين وبينما هو مشرف على التمرينات التحضيرية لغادة افريقيا توفي بالسكتة القلبية وهو في باريز عام ١٨٦٤ .

* * *

لقد وفق ماربير إلى معرفة الوسائل التي تصل به إلى أبعد الغايات . حين لم يكن أحد يعتبره في رتبة الموسيقيين العظماء أو يقارنه بأساطين الفن إلا من ناحية واحدة هي الدراما التي برز بها وانفرد بالمقدرة الخارقة . والحق يقال إن ألحانه كانت من السمو في ذروة النوع المعروف بالميلودرام . ولقد أحسن ماربير صنعاً بتغطية نقائصه البسيكولوجية في ألحانه بتلك المشاهد التاريخية الخلابة التي ما برحت تثير اهتمام الجمهور بما تنطوي عليه من الشعائر الدينية والعادات الاجتماعية وقد استطاع إلى حد ما أن يظهر نفسه بمظهر القوة وسعة الاطلاع وأنه مفكر أكثر منه موسيقي . ولكن تلك المظاهر الخداعة والفصاحة التي كان يتشدق بها تبدو في هذا العصر الواعي وهي أشبه ما يكون بالأصداء المنبعثة من الفجوات الخاوية .

وعلى أية حال فان أوبرات مايربير لم يكتب لها الخلود ولم يبق لها أثر حتى اليوم بالرغم مما أودعها من البراعة الآلية . فقد كانت لألوانه الصارخة في توزيعاته الآلية مسحة من الجمال الشاحب وبالرغم من تلك الفوارق التي كانت تبدو عنيفة في مظاهر ألحانه الدرامائية . لم يزد عن كونه فيما مضى كان مثار الاعجاب

لعصر بذاته ثم انقضى بانقضاء ذلك العصر . وقد شاء مايربير أن يحرز الشهرة بأي ثمن فلقد ورد اسمه في سجلات التاريخ لا لشيء سوى التحديد الزمني فقط في حين أن مؤلفاته قد تنوسيت وسيأتي يوم يستغرب فيه المرء ويتسائل كيف استطاعت هذه الألحان الجوفاء أن تحتل لها مكاناً في سائر الأقطار الأوربية ...!



الفصل السابع عشر

فريدريك شوبان

في أواخر عام ١٨٣١ حل شوپان عاصمة الافرنسيين وقد ضاقت بأقطاب الفن وأساطينه يجد فيها كل منهم متعته بالشهرة الواسعة ويحمل أكاليل الظفر : أوبير، روسيني ، مايربير ...

لقد دخلها يوم كان مايربير على وشك إبراز شيطانه روبير الى حيز الوجود وكانت باريز حتى ذلك العهد موئلاً لكل قاصد أجني ومعقلاً لمحترفي أماكن اللهو والطرب وملجأ لكبار المشعوذين . هذه الرقعة

من الأرض كانت في ذلك العهد أشبه ما يكون بالصحراء القاحلة ، المقفرة من الموسيقيين من أبنائها ، بل وفي هذه المدينة العظمى التي اعتاد أهلوها عـــدم الاكتراث بالفن الصحيح والتفكير العميق . هنا تفتحت أزاهير عبقرية فريدة : عبقرية قل أن يجود الزمان بمثلها . فما كانت شخصية شوبان لتتكون لولا تلك الخصائص الفريدة التي لم يسبق لهـا مثيل من قبل ولولا التطور الفجائي الذي أحدثه في الألحان والقوة الابداعية التي امتاز بهـا . تلك العبقرية التي اقترنت باسمه و كانت له عن جدارة واستحقاق كما كان هو خليقاً بها مما جمع بين شخصيته وعبقريته روحين في جسد واحد .

ومن غرائب الدهر أن لا تكون للوجهة الفنية التي اتخذها شوبان سلف ولا ولا خلف وأن لا تشكل حياته الفنية حلقـة من حلقات التطور المتسلسل في تاريخ الموسيقا . وكم هو غريب أيضاً أن يكون نسيج وحده وأن لا يدع سبيلاً إلى مقارنته مع الغير .

فبتهوفن مهما بلغ من السمو والرفعـة بين الموسيقيين فقد جاء إلى هذه الدنيـا متمماً لرسالة بدأهـا هايدن وممهداً لواغنر . وإذا بتلك الرسالة قد اكتملت على أيدي أولئك الأبطال الثلاث . وكيف لا وقـد جمعتهم لغة واحدة وساهموا في عمل واحد ؟؟

أما شوبان فهو شوبان بشخصيته الفذة لا أكـثر ولا أقل . وأغرب ما في أمره أن نجد كل ما يعزى اليه قد انبثق عنه وظهر أما الناحية التي كان يتأثر بها ويستوحي منهـا مذهبه الفني فقد بقيت سراً دفيناً لم يكن في الوجود من يعرف كنهه أو يجلو غامضه .

ولا بد لنا للعثور على حقيقة فنه وتفهمها تفهماً صحيحاً أن ندرس فيما يلي من صفحات العلائم والامارات التي تتعارض والتقارير الشائعة التي إذا تصفحناهـا

ألفيناها وقد جاوزت حد الغموض . ومن الامثلة الدالة على تخبطها في دياجير الغموض زعمها أن للاستهلاليات Préludes التي ألفها ديبوسي صلة من القربى باستهلاليات شوبان !!...

* * *

فريدريك شوبان Frédric Chopin



ولد في ٢٢ شباط عام ١٨١٠ بمدينة تسيلاتسو فارفولا الواقعة على مقربة من فارسوفيا . ينتسب والده الى بلاد اللورين وكان يتقلد فيها وظيفة المربي لابن الكونتيس سكاربيك وكانت أمه تدعى جوستين كرزيزانوفسكا بولونية الأصل .

بدأ يتمتع شوبان وهو في الثامنة من عمره باعجاب الجمهور ويقاطع بالتصفيق الحاد كعازف على البيان في إحدى الحفلات الخيرية .

وفي عام ١٨٢٧ بدأ يجوب الأقطار الأوربية وحصل لقاء هذه الجولة على نفع مادي جزيل عام ١٨٢٩ . وفي مستهل تشرين الثاني ١٨٣١ غادر فارسوفيا الى غير رجعة إليها في ثلاث ليالٍ خلون من إعلان الثورة البولونية التي ما كاد يظفر فيها الشعب المناضل بحريته في التاسع والعشرين من هذا الشهر حتى عاد فغاص في بحر من الدماء وآل أمر بولونيا في النهاية الى الرضوخ للأمر الواقع والرزوح تحت أعباء الحكم القيصري .

وقد تزود شوبان قبل مغادرته بلاده بحفنة من تراب الوطن قدمها له أصدقاؤه وديعة وذكرى احتفظ ولم يفرط بها طوال حياته .

* * *

وأول مابدت له باريز في مباهجها الصاخبه اللعوب تمثلت في خاطره كصورة قاتمة كئيبة كونت في نفسه أثراً غير مستحب وقد يعزي سبب كئابته لعوامل الغربة وخبر الأحداث الأليمة التي كانت تقع في بلاده . غير أن الكدر مالبث أن انقلب إلى فرح عندما بدأ يحتك بالأوساط الباريزية الراقية ويرتاد المنتديات الفخمة حيث يقابل بالحفاوة البالغة التي اعتاد النبلاء من الباريزيين أن يحيطون بها كل نابغة بقطع النظر عن الجهة التي ينتمي إليها لاسيما إذا كان وسيم الطلعه كشوبان وفي حرارة قلبه البولوني ونظراته الأخاذة . ويكفي أن يتصور المرء شاباً في مثل هذه المظاهر كيف تتلقفه أيدي الأوساط الباريزية الغرقى في بحر من الترف والأناقه .

وفي مدة وجيزة استطاع شوبان أن يألف هذا الجو العبق بأريج الحرية ونسمات المرح وبدأ يشعر بالزهو ويميل إلى مظاهر الأبهة والترف فيمشي في شوارع باريز الكبرى مختالاً بأجمل الأزياء وقفازاته البيضاء والوسائل المغرية للجنس اللطيف . وقد وقع لأول وهلة بورطة حب أعقبها زواج فاشل بفتاةتدعى ماري وودزينسكا . ثم حصل تعارف بينه وبين جورج ساند بدأ بنوع من المودة الروحيه المرتجلة وما لبث أن انقلب الى غرام وهيام وانتهى بزواج حافل بالغرابة والتناقض امتد أمده الى عشر سنوات ما كان أحدهما خلالها يشعر بما يدور في خلد الأخر .

وفي شتاء عام ١٨٣٩ اصطحبته جورج ساند الى جزيرة باليثار مع ابنها العليل البالغ من العمر خمسة عشر عاماً . فكان عليه أن يتحمل آلام

المرض الذي سرت إليه عدواه وتقرر فيه مصيره ونهايته المحتومة ويلقى به منيته المبكره .

وعند عودتهما الى فرنسا أخذا يتنقلان بين باريز ومدينة نوهان التي كان يرتادها الأدباء وكبار الكتاب . وقد آثرت تلك المرأة وهي من ربات الأقلام واشتهرت بالتحرير والتفكير البقاء في هذه المدينة استجابة لدواعي أنانيتها المفرطه ولرغبتها الملحة بالبقاء محاطة بذلك الرهط من الكتاب وأصحاب الفكر . فجنح شوبان إلى العزلة طوعاً منه أو كرها . ولم يكن يشعر بما تشعر به من الميل الى الأدب والتصوير ويؤثر البعد عن التاريخ والسياسه . وقلما كان يكترث بما كان يجري من مناقشات أو يطلع على المقالات التي ينشرونها في الصحف والمجلات .

وعاش منطوياً على نفسه مقتفياً إثر عبقريته التي لم يكن ينقصها أي عنصر خارجي وبدأ يجمع شتات أفكاره الموسيقية وينشيء ألحانه بأسلوبه الناجم عن طريقة تفكيره الخاصة . وقد اتخذ من شعوره المرهف أداة للتعبير الذي لم يكن له فيه من يجاريه .

* * *

دارت الأيام دورتها واحتمل شوبان مصيره بهدوء وعلى أثر مشاجرة عنيفة وقعت بينه وبين جورج ساند عام ١٨٤٧ وقد سئم الحياة إلى جانبها قام بمسعى حثيث للتفريق بينهما ثم انقطعت الرابطة الزوجية نهائياً وهكذا انفصلت ساند عمن أحبته فيما مضى وكانت تناديه : « يا مريضي العزيز » فقد أعياها القيام بدور التمريض لمن فتحت له قلبها من قبل . واستعصى الداء على هذا الشقي البائس وانتابته آلام راعبة وكانت حالته في العامين الأخيرين من حياته أشبه بالاحتضار

الوئيد ثم أنشب السل في حنجرته أظفاره الفاتكة وأودى به في الساعة الرابعة من صباح ١٧ تشرين الاول عام ١٨٤٩ .

ولم يكن ثمة احتفال بجنازته إلا في الثلاثين من الشهر المذكور حيث دفن في مقبرة الأب لاشيز إلى جانب بيلليني . ويروي لنا الكونت رودزينسكي أن يداً محسنة امتدت الى حفنة التراب التذكارية وصبت على الجمة رشاشاً منها وقدمتها لبولونيا مع قلب ولدها البار الذي أحبها من كل قلبه .

لقد اعتمد شوبان على نفسه في دراسة البيان وكان من أمهر العازفين وأعظمهم شأناً . وتتناسب مهارته في العزف مع حسن الاداء في مختلف الألوان والمبالغة في صدق اللهجة . إلا أن القوة التي امتاز بها غيره من كبار العازفين هي التي كانت تنقصه وهذا يعني أن عزفه لم يكن ليقوم بتأدية الأصداء الصوتية التي تقتضيها الصالات الكبرى . إذ كان من طبعه البعد عن المجتمعات الحافلة والميل الى الجلسات المتواضعة الخالية من الرسميات وكأن به يشعر ضمناً بعدم كفايته للتأثير على الجماهير الكبرى ذلك التأثير الذي كان يتمتع به ليتست . وتلك هي الناحية التي كان شوبان يغبط عليها زميله ومناوئه .

ولم يؤلف شوبان ألحانه إلا للبيان المنفرد . في بعض صفحاته التي خلف لها الخلود برهن على أنه جاء بجديد مبتكر يسمو بعضه الى مستوى شومان وليتست ويفوقها في البعض الآخر . فهو من ناحية الابتكار للبيان يعتبر من أعظم مؤلفي الأساليب الخاصة بهذه الآله . ولا سبيل للمقارنة بينه وبين كل من موتسارت وهايدن لأنهما كانا يؤلفان لآلة الكلافيسان وكذلك الحال مع بتهوفن الذي كان كلما فكر بوضع لحن للبيان اتجه تفكيره الى التأدية الاجماعية (اوركسترا) ولهذا نجد أن ليتست نفسه كان يتبع في هذه الناحية طريقة بتهوفن . كما أن شومان كان يفكر بدوره وهو يصوغ لحنه للبيان في الصورة التي تمكنه من إخراج

اللحن موزعاً للرباعية الوترية .

* * *

لم يكن شوبان يوجه اهتمامه إلا للبيان فقد حصر اهتمامه بالصورة أو اللون الذي يظهر بعد تأديته على هذه الآلة وقد أقام الدليل على ذلك بأثر التراكيب المكنيه (technique) التي صاغها للعزف فيما كتبه لآلة الفيولونسيل مثلاً .

ولم يتعرض للسوناتا على طريقة هايدن وموتسارت ولو أنه حاول ذلك لخرج بها عن نطاق الكلاسيكية وأصبح منها على بعد سحيق . وفي الوقت ذاته كان كل ما ألفه لايعدو المقطوعات الصغيرة الحجم البالغة درجة الكمال في سموها الروحي. المعتبرة ممايشبه ألحان الأوائل الموضوعة للكلافيسان . وأكثر مقطوعاته إن لم يكن جلها عبارة عن مقطوعات راقصه مختلفة منها الفالس والمازوركا والبولونية polonaise أو من نوع المعزوفات التخيلية (فانتزي) أو الاستهلالية (Prèlude) أو الأمسيات Nocturne أو ما يختص منها بالتمارين العملية .

ولم تكن الرقصات التي اختارها من ذلك النوع الذي تقادم عهده فهي على اتزان متحول وقد تمثلت العاطفة بين ثناياها فلا تفارقها في كافة أطوارها وإنها لرقصات مثيرة ومغريه ولم يكن هدفها إظهار الوفرة من النشاط او إبراز الملاحة في الأجسام ، إنها لرقصات رومانتيكية تعبيرية غايتها إظهار ماخفى من بواعث ألم وفرح واستسلام ورضى واضطراب وهم وحسرة وكبرياء وغضب وبطولة واستبسال في الزود عن الوطن .

لم يكن ما ألفه شوبان من النوع البوليفوني فهو ممايوصف بالميلودية المصطحبة. وألحانه على أختلافها قد انبثقت من أغان كان يرددها في قرارة نفسه ضمنها حنينه لوطنه بولونيا ومن أناشيد يستعيد بها ذكريات الصبا أنشأها في جمل

طويلة حافلة بالتحلية والزخرف وحلق بها في أجواء بعيدة ولاتنتهي إلا في نقطة حزينة باكيه .

وقد يحدو بنا ما نشاهده في طريقته هذه الى القول بأنه لجأ الى هذه الناحية متأثراً بالألحان الايطالية (١) .

يقول ايليا بواري : « كان للحركات المثيرة التي كان يستعرضها الايطاليون في مسرحياتهم من نوع الدراما الغنائية الحديثة أثر في مقطوعات شوبان ولقد نسج على منوالها . »

والتحلية أو الزخرفة التي اتخذها شوبان في ألحانه كانت من نوع فريد وكان لها المقام الأسمى لجدتها وقد اختلفت في مظهرها عن التحليات الكلاسيكية المقتضبة . فقد جعلها صفاً متطاولاً متراصاً حول الصوت المحلّى في وثبات سريعة رشيقة تمتد حتى نهاية البيان ثم تعود أدراجها الى حظيرتها الاولى متخذة مظاهر مختلفة وليس لها أن تتضارب فيما بينها أو تتعارض مع اللحن الميلودي أو تعرقل سيره بل تلتحم وإياه في تركيب منسجم . فهو بمثل هذه التحليات كان يواسي ويداعب الأذن بماحوته من بريق خاطف أخاذ دون تشويه لمظاهر اللحن الأساسي .

هذه المظاهر وأمثالها كانت من عمل شوبان الشخصي . إذن فقد أدخل على العزف البياني عنصراً جديداً كما أضاف إليه الملامسات المزدوجة أي الثنائيات الصوتية الواقعة على مختلف الأبعاد وخاصة الثمانية (الاوكتافيه) والسير المتدلع Capricieux الذي دخلت في تركيبه العلامات الاجتيازية Notes de passage

(١) تذكر بهذه المناسبة حادثة وقعت له وهي أنه التقى ببلليني عام ١٨٣٥ وحصلت بينهما ألفة ورابطة وثقى وقد شوهد شوبان مرة وهو يبكي لدى سماعه مقطوعة نورما .

الغريبة عن المنظمة الصوتية .

لقد باعدت هذه العناصر الحديثة بينه وبين الكلاسيكية . وكان الاصطحاب في ألحان شوپان نتيجة لدراسة عميقة في التراكيب الهارمونية المنسجمة .

والهارمونية التي اختص بها ليست على غرار الهارمونية الكلاسيكية التي امتدت الى أعماق التحريات الصوتية فقد استعاض عنها بناحية السير التلويني (الكروماتي) في منطقتي الأصوات الجهيره والوسطى في البيان بصورة لاتعرقل سير الميلودية الأساسية . وقد أسبغ على ألحانه لوناً هارمونياً لم يسبق له مثيل في تاريخ الهارمونية ويعرف هذا اللون بكثرة استعماله علامات التحلية الصغرى appogiatures والعلامات الاجتيازية والاتفاقات الناشزه ومما يثير العجب أنه لم يكن أحد يتصور أن الهارمونية العفوية تستطيع أن تبلغ من الحسن والاناقة مابلغته في ألحان شوپان .

وقد يرد بعض الهارمونيات التامة التحقيق في ألحان شوپان وهذا نادر الوقوع . جعلها في الاتفاقات المصفحة أكثر تباعداً مما كانت عليه عند الأوائل وبهذا توارى عن الاتيان بتلك الجموع المتراصة بالتفريق بين الأصابع حيث تتعانق الأعشار (الأبعاد العشرية) بمحض ارادتها وبصورة عفوية وكذلك يكثر من عرض الاتفاقات المتفرقة Orpège على صور مختلفة تحيط باللحن إحاطة السوار بالمعصم فيجعله أكثر ثراء من تلك النغمات الكلاسيكية الرتيبـــة . وامتازت طريقته هذه بالروعة والجمال وقد وصف هذه الناحية صديقه الرسام دي لا كروا بقوله :

« إننا مدينون له وأيم الحق بالاتفاقات المصفحة plaquès والمتفرقـــة en arpéges والمتكسره batteries وبما نجد أثره في تمارينه للبيان من التمايل والانعطاف الكروماتي أو الانطباقي في اللحن وتتراءى لنا هذه التجمعات النغمية

وقد تناثرت على وجه اللحن كما تتناثر الورود على وجه الحسناء .

ولم يأخذ بهذا الرأي ويقفو هذا الأثر من قبل سوى المدرسة الايطالية الكبرى التي كانت تستسيغ هذه المواد التجميلية وتكثر من استعمالها ولكنها بقيت على رحبها قاصرة عن أداء الرسالة الكاملة التي اهتدى إليها شوپان في تآليفه للبيان .

وأما الايقاع ففيه وجوه للنقد . فلقد ظهر في مظهر القوة غالباً والطلاوة والبهجة عند ما يحرره من القيود وفي الاجمال ليست ايقاعاته مما حوى الأناقة الكلاسيكية . فالطلاقة التي ورد استعمالها في أقسامها الحره Rubato لهامكانتها لموافقتها لمقتضى حال النغمة غير أنه لاسبيل الى المبالغة في إطراءها ولا يجوز إنكار محاسنها .

ويعتبر شوپان رومانتيكياً معتدلاً لاثائراً كشوبرت وشومان . فقد كان يجل ويحترم التراث الفني الذي تركه الأوائل وبالرغم من انتفاضته التجديدية لم يقطع صلته بالماضي ولم يكن يملك من الجرأة والاقدام ما كان يملكه ليتست . وقد اختص من النواحي الرومانتيكية بناحية الزهو والخيلاء وسار في تلحينه وفقاً لذوقه وطبقاً لهواه وقد تسحره فكرة خاصة فيلح في طلبها ويفرضها في ألحانه فرضاً ويكثر من تردادها ويطيل المقطوعة من أجلها كأنه يخشى أن تفوته المعجزة أو يبطل عملها . وكأنه يريد البقاء حيث هو في الأعالي وحده منتشياً مزهواً ويأبى الهبوط عن مستواه وهذا ضرب من التصنع والتكلف .

وإن مالمسناه في اسلوب شوپانمن التصنع والتكلف لمن العيوب الظاهرة التي يحمل نفسه تبعة وقوعها مع أنه لايقع في مثلها إلا نادراً وذلك عندما يترتب عليه التقرب من أصحاب القصور قصد التملق والمجاملة وهو لايستطيع اخفاء تمسكه بسجيته وغريزته الخاصة . فكلما كانت ناحية الاستعطاف والحنو بارزة في ألحانه

فهو يعني رجوعه الى الصورة التي يرضي بها ميوله الشخصية ويستسيغها طبعه الغريزي وقوميته البولونية وعلى أية حال فان عبقريته من النوع الملازم للعناصر المفاجئة البعيدة عن التحقيق العلمي والهندسة البنائة للالحان . فليس لنا أن ننتظر منه موضوعاً بذاته لأن عمله قد اختص بالزاوية التي يظهر اللحن وقد أشبع فتنة وجمالاً . كان إذا استحضر الجزء الأول من الموضوع انتقل الى الثاني فالثالث ثم عاد الى الأول دون أن يتقيد بأية صلة بين الأجزاء المختلفة . ومما يبرر عمله هذا تلك القوة التي انفرد بها كل جزء على حدة وكانت هذه القوة ضمينا يتكفل بحياة ذلك الجزء من الشعر الصوتي حتى ولو جاء تركيبه من صيغة بدائية أو مونوتونيه . ولا مندوحه من القول إن كل جزء من ألحان شوپان يعتبر وحدة كاملة المعنى والأوصاف ومشهداً قائماً بذاته وليس في هذا مايستغرب فألحانه حتى القصيرة منها دليل واضح على وحدة المعنى كالاستهلاليات Préludes التي ألفها وهو في العشرين من عمره أي في الوقت الذي كان يقوم فيه بتأليف التمارين الطبيعية وما استطاع أحد قبله ولا بعده ببضعة أسطر معدودات أن يأتي بلحن كامل بعيد الغور في التعبير والتصوير .

الفصل الثامن عشر

لويس هيكتور بيرليوز

Louis Hector berlioz



ولد في مدينة إيزير (شاطئ سنت اندريه) في ١١ كانون الأول عام ١٨٠٣ ولم تكن للأسرة التي ينتمي اليها هواية موسيقية حتى البيئة التي نشأ فيها كانت قصية عن الأجواء الموسيقية ولم يكن في هذه الرقعة من الشاطئ بيان واحد .

وهو في الثانية عشر من عمره بدأ صوغ ألحانه من نوع الرومانس والحماسيات المفرغة في قالب الافتتاحية منها مقطوعة أعضاء المحكمة Francs-Juges والسنفونية الخيالية Symphonie

fantastique وكانت أسرته تبدي له عدم إقرارها الدراسة الموسيقية . وقد أوفدته الى باريز رغبة منها بأن يقوم بالدراسة الطبية . ولكنه حوّل وجهته شطر المسرح واندفع في اقتفاء أثر غلوك مدفوعاً بعامل الرغبة الملحة . وأصبح ذا صلة ودية مع ليزوور وتوثقت عرى الألفة بينهما مما مهد له أسباب الانتساب الى الكونسيرفاتوار وأعانه على إنجاز مقطوعته أعضاء المحكمة ١٨٢٧ والمشاهد الثمانية لفاوست ١٨٢٨ وهما اللتان أصبحتا من الصفحات الخالدة في مجموعة الهلاك الأبدي la Damnation ثم انبرى إلى إصدار مقطوعته السنفونية الخيالية تحمل عنوان سلسلة حياة فنان Épisode de la vie d'un artiste ١٨٣٠ ولما صار الى الثانية أو الثالثة والعشرين من العمر قرر مصير حياته في الموسيقا ولأول وهلة أخرج بضع مقطوعات من ألحانه الخالدة قبل أن يحصل على درايته وإلمامه الكافي بالعلوم النظرية .

ولم يكن آنئذ قد وجه اهتمامه الجدي الدراسة العلمية إذ كان أستاذه ليزوور قليل الخبرة بهذه الناحية وليس في وسعه أن يلقنه سوى بعض الدروس التوجيهية في الموسيقا التصويرية والسنفونية ذات المنهاج. وكان فيما سبق أي منذ عام ١٧٨٩ قد وضع بعض المقطوعات من نوع الأوراتوريو وعدة نماذج ولوحات موسيقية فضحتها موجة التجدد التي أثارت الآفاق الموسيقية وأماطت الستار عن خطيئات الماضي ونقائصه . وكان قد ألف بمناسبة ذكرى فانديمير العاشرة(١) رباعية للغناء الجوفي ورباعية لعزف المجموعة أفعمها طوابع حديثة وألواناً طريفة بالرغم من أنه لم يكن ذلك العبقري المجيد .

وفي عام ١٨٣٠ تقدم بيرليوز للمرة الرابعة للمباراة في روما وحصل على

---

(١) فانديمير Van-dé-miè-re الشهر الأول من السنة الجمهورية الافرنسية يبدأ من ٢٢ ايلول ويمتد حتى ٢١ تشرين الأول .

وسام روما الفني وخلال إقامته في إيطاليا استطاع تهيئة الافتتاحية لمسرحية الملك لير ومقطوعة ليليو أو العودة الى الحيـاة le Retour à la vie وبدأ ينشر أريج ألحانه في أجواء باريز ويعطرها بمبتكراته المتنوعة الطافحة بمشاهد الحياة القلقة التي لم تكن وقائعها خافية عن أنظار الجمهور الافرنسي وبالمقالات الرنانة يذيعها في الصحف والمجلات وقد تعاقد مع جريدة الديبا وطفق يوالي الحملات الفنية العنيفة بينما هو إلى تقصير في حق نفسه وإظهـار عبقريته إلى الوجود تلك العبقرية التي ما برحت حتى ذلك الحين مجهولة لدى الجمهور . ولم يلق بيرليوز النجاح سوى مرة واحدة بين العامين ١٨٢٨ و ١٨٣٠ ولم يسعد بمثله مدة حيـاته قاطبة . حيث ألف في تلك الفترة مجموعة التمارين وقد خصها بطلاب الكونسيرفاتوار والمعزوفات الروحية Concerts spirituels وفي ظل المملكة sous l'Empire . وقد ساهم أيضاً في تأسيس الجمعية الموسيقية عام ١٨٢٨ وفرقة الكونسيرفاتوار الخاصة التي كان يديرها الاستاذ هابينيك Habeneck وقد اختصت هـــذه الفرقة بتأدية سنفونيات بتهوفن . وأفرغ كل من الحكيمين الموسيقيين شورون وفيتيس وسعه في التمهيد والدعوة لبيرليوز وتوجيه نظر الجمهور الى الاستماع لألحـانه . ولكن الأثر الذي أحدثته ألحان ماربير وأوبير كان قد أفسد الذوق الافرنسي وصرفه عن الألحان الافرنسية .

وفي مقطوعتيه هارولد في إيطاليـا Harold en Italie ١٨٣٤ والقداس المأتمي Requiem ١٨٣٧ استطاع أن يحصل على نجاح عابر في وسط من أصدقائه الغيـارى على سمعته ، وأما مقطوعته بينفينوتو شيلليني Benvenuto Cellini ١٨٣٨ فقد قوبلت بالهزء والسخرية حتى أن مقطوعته روميو وجوليت ١٨٣٩ لم تنل أكثر من إعجـاب مصطنع من قبله بالذات بواسطة الدعايات والتقاريظ . وعندما ظهرت سنفونيته الحزينـة الظافرة Sym. funébre et triomphale

١٨٤٠ وهي التي ألفها بمناسبة تشييد قوس النصر المعروف بقوس ينـاير لم يشأ أن يستمع اليها أحد وضاعت هباءً منثوراً في ذلك الوسط الصاخب وفي معترك النقاش السياسي . كما أن مقطوعته إعـدام فاوست Damnation de Faust ١٨٤٦ لم تكن أسعد حظاً من مقطوعاته الأخرى .

وعبثاً كان يحاول الحصول على مقر أمين فقد أخذ يضرب في فجاج الأرض في ألمانيـا ١٨٤٣ ، في النمسا ١٨٤٥ في روسيا ١٨٤٥ ومما يستغرب أنه نال في روسيا من التشجيع ما لم ينله في وطنه فرنسا .

الى متى وهو ينتظر مكانة يتبوأها . إنه ليعود القهقرى على مر الأيام . وقد سدت في وجهه أبواب التشجيع فكان يخاطب نفسه قائلاً : « ها أنا قـد صرت الى سن الشيخوخة والتعب قد أنهكني وما عرفت مدة حياتي طعم الراحة ولا أزال في أمل من نسج الوهم والخيال » .

بمثل هـذه الكلمة صدّر بيرليوز مقالاً له عام ١٨٤٨ وقد بلغ منه القنوط كل مبلغ ولم يعد له في قوس الصبر منزع وقـد بذل كل ما يملك من شجاعة في سبيل فنه وعبقريته . وبدأت تظهر شكوكه في مقطوعاته :

في طفولة اليسوع	Dans l'Enfance du Christ	١٨٥٠
الطرواديون	les Troyens	١٨٥٥
بياتريس وبينيديك	Béatrice et Bénédict	١٨٦٢

ولم يعد يشعر بجذوة الايمان المشبوبة بين ضلوعه وهو في ريّق الشباب .

* * *

قد يكبر الفنان ويعتاد من فنه على الصبر والجلد واحتمال المكاره . أما الرجل المغلوب على أمره والمقدر له الحرمان والقعود عن العمل في الوقت الذي هو أحوج ما يكون الى ما يشجعه على العمل فمثله كمثل الخاسر الذليل يجر نفسه جراً

لاتمام رسالة بدأها دون رغبة ولا أمل .

* * *

لقد ذاق بيرليوز شقاوة الحرمان في حياته العاطفية كما تجرع مرة في حياته الفنية .

لقد أحب وهو في مقتبل صباه ممثلة انكليزية (هاريت سميثزن) وهي التي قامت له بدور جوليت لشكسبير . وكان لها من العاطفة ضريما ولكنها لم ترض به زوجاً وقد تعرض للفري والأقاويل في سبيل حبه لها وقد روّى غليله تشفياً وانتقاماً منها بابرازها في تلك الصورة اللعين في مقطوعته (السنفونية الخيالية) .

وتمر الأيام ويعود بيرليوز بعد أمد طويل فيتزوج منها بعد أن داهمها الكبر وأثقلت كاهلها الديون وفي مدة قصيرة يشعر بأنها ليست بتلك الصورة التي كان يتمثلها في أحلامه ويتصورها في سنفونيته . ثم لا يلبث أن يهجرها ليتزوج من مغنية اسبانيـة تدعى ماريا ريشيو وهي التي تحوطه بدورهـا بالمشاكل والمتاعب وتحرج موقفه بمطالبته بتمثيل الأدوار المسرحية التي تروق لها . ولكنه مع ذلك كان يعاملها بالحسنى وكانت له فترة سعيدة بقربها إلى أن امتدت يد القدر لتختطف منه كل عزيز لديه واحداً بعـد واحد بدأت بوالده فوالدته فشقيقاته ثم هنريت سميثزن فماريا ريشيو فطفله الوحيد . وبقي بيرليوز لوحده فريداً يعـاني صروف الدهر العاتية والحرمان من الرحمة والشفقة يرقب دوره ونهايته بفـارغ الصبر يستغيث بالموت ويستنجده لينقذه من هـذه الحياة حتى جاء اليه ملبياً نداءه في ٨ آذار عام ١٨٦٩ .

* * *

مما قيل بحق بيرليوز أنه لعب دوراً هاماً في تاريخ الموسيقـا ويتلخص في كونه قـد استنفد قواه في وصف شعوره وسرد حياته . ومما لا ريب فيه أن مذكرات بيرليوز قد تضمنت كثيراً من المبالغة في الوصف والافراط في التخيل

وما قيمة هـذه الأخيلة وما علاقتها بالصور النفسية إذا كانت نتيجة لادراك بارد قام على تفكير إيجابي . وخليق بها أن تنعت بجنون الأكاذيب العاطفية . وكم حوت مذكراته من صفحات صادقة لا زيف فيها ولا خداع . لكنه هو الذي توانى في تفهم حياته الشخصية فكان جائراً بحكمه على البشر والكائنات ولو لم يخدع نفسه بنفسه لما حاول أن يخدعنا فيما خطه قلمه من صور سقيمة تدل على حياته المضطربة الحافلة بأنواع البؤس والقلق .

وفيما يحدث به نفسه قوله : « الظروف . تلك هي الآلهة التي لعبت دوراً هاماً في مجرى حياتي » .

ولو أمعنا النظر في حياة بيرليوز لرأيناه لم يصنع شيئاً في تكوين شخصيته فقد استسلم لمختلف العوامل تقذف به كما تشاء ، وأن هذه العوامل هي التي كانت تفرض عليه طريقاً يسلكها فرضاً فهو سائر بها صاغراً ولو تفرسنا في ملامح وجهه وأطلنا النظر في عينيه الزرقاوين تحيط بها هالة من الشعر الأشقر نقرأ نا فيها مخايل التصلب والعناد وفي نظرتنا الى إطباقه فيه والى تلك الحدة في نظراته ما يشعرنا بمرارة الألم والهم الذي يكابده .

وإن دلت ألحانه على شيء فانما تدل على تصوير حياته الحائرة ومجرد إرادته للعمل المنتج . فقد حرمت من الوحدة في الموضوع وقد يتساءل المرء قائلاً : إلامَ يذهب وفيم يفكر ؟ ولو طرح عليه مثل هـذا السؤال لم يحر له جواباً . وكأن به كان يلقي بينات أفكاره جزافاً وينثرها على غير هدى ومهما حاول أن يضع لألحانه حدوداً يصل بها السامع الى المعنى المراد إذا به قد زاد بها غموضاً وجعلها عصيةً على الفهم والادراك ذلك لأنه يجهل كيفية الاعراب عن أفكاره كما يجهل الطريقة التي تجلو ما ادلهمّ منها وما التبس ولم يعن بالكشف عن فنه وتفسيره كما فعل واغنر وإما بدرت منه هذه البادرة رأيناه وقد أخطأ الهدف

وضل عن السبيل ولم يكن واسع الحيلة في هداية الجمهور الى ما يريد .

ولو قورن بينه وبين السنفونيين الافرنسيين في أواخر القرن الثامن عشر أو عصر الثورة أمثال غوسّيك ، كالفيير ، ليزوور ، ميهول ، دوفيرنيي في القوة التصويرية والمظاهر المثيرة للاحساس . بدا وهو ينتحي ناحية من التعبير تختلف عنهم في المظاهر هـــذه الناحية إنما هي اللون الرومانتيكي الغير المجسد . ويبدو متقدماً في رومانتيكيته وفي شاعريته الرومانسية التصويرية الدرامائيـة جميع هؤلاء الأنداد ، لولا أن شدة تعلقة بأسلوب غلوك وإيمانه بالكتاب المقدس كانت من العوامل التي قربته من الكلاسيكية وأحالته من الرومانتيكية إلى وجهتها الخاطئة البعيدة عن الصواب . نراه في مقطوعة الطروادين وقـد ظهر في أرفع منازل النبل وأبعـد حدود الصفاء والزهد والتقشف بينما هو في غيرها من المقطوعات لم ينجز عمله وإنا لنشعر بهذه النقائص في ألحـانه كما نشعر بأثر الجهد الذي يبذله في تغطية هذا الضعف .

ومن نكد الدهر على بيرليوز أن يعيش حيـاته في فرنسا بين العامين ١٨٢٧ و ١٨٦٩ . إنها لطامة كبرى وكارثة عظمى لبيرليوز ولأي فنان مها بلغت قيمته أن يضع نصب عينيه تلك النماذج الغريبة التي وضعهـا كل من مايربير وأوبير يلقي بسهمه في هذا الخضم . فأي جمهور يستمع اليه بعد أن تشبع بألحان (الشيطان روبير) أو (فراديافولو) . وما الذي أفاده بيرليوز من المعرفة التي نالها من أستاذه ليزوور في الكونسيرفاتوار وماذا درس عليه ؟ لـقد علموه كل شيء إلا الموسيقـا ... وما فائدة فلسفة الأصوات إذا كانت خصائص الصوت وأنظمته مجهولة لديه . لقد كان يعوزه الالمام بالهارمونية والكونترپوان والتلحين وكان عليه أن يتناسى ما تعلمه لينشأ من جديد نشأة فنية صحيحة ... ولم يسعده الحظ إلا في التعرف إلى مسرحيات غلوك وحضور التمارين التحضيرية الأولى

لسنفونيات بتهوفن ولكنه خرج من هـذه التمارين صفر اليدين إلا من الأثر الذي كونته في نفسة هذه السنفونيات واهتياجه لدى سماعها . فهو بدلاً من أن ينكب على دراستها وتحليلها بصبر وأناة في كافة مراحلها، كان يظن أن باستطاعته أن يأتي بمثلها دون اتخاذ الوسائل المؤدية لهـا . وقد انحصرت معرفته في دائرة الأصوات الصادرة من الأوركسترا ولم يحاول التعرف إلى سر ذلك التركيب الهارموني الذي أتاح لها ذلك المظهر المتزن المنسجم وأضفى عليها تلك الروح العاطفية.

وقصارى القول أن بيرليوز لم تكن له تلك القوة الابداعية فقد ظل حيـاته يعتقد أن الشعور الرومانتيكي وحده يكفي لتوليد اللحن البديع وإظهاره الوجود.

وليس من العدل أن تلقى التبعة كلها على عاتق الزمن الذي عاش فيه بل معظم التبعة إن لم تكن كلهـا تقع عليه وحده ولو سلمنا جدلاً أن الخبرة الآلية كانت كغيرها من المواهب الفطرية ألم يكن جديراً به أن يرى العبرة بزميله في الغباوة جان جاك روسو الذي ما كاد يتعلم القراءة الموسيقية بعد جهد طويل حتى ظن نفسه قادراً على التلحين وكانت حجته أنه لم يذكر الموسيقـا مرة في حياته إلا وهطلت دموعه مدراراً . وكثير ما هم هؤلاء الأشباه الموسيقيين !!

نعم إن هنالك بون شاسع في الثقافة الموسيقية بين كل من بيرليوز وروسو ولكن هـذا لا يعني أن بيرليوز كان على حق في تخلفه عن الطريق السوي فان عبقريته لتعتبر قاصرة بسبب النقص في الهارمونية والبوليفونية التي تداولها أبناء عصره وكانت عدتهم في التلحين وإن الرومانتيكية التي جاء بها لم تكن من اللغة التي نطق بها كل من شومان وشوبان وليتست .

* * *

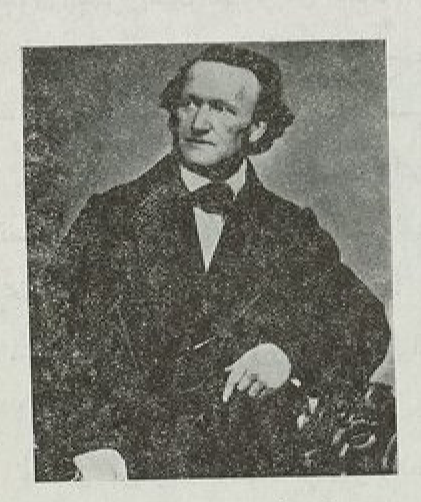
كانت أداة التصوير والتعبير عن الحالات النفسية عند بيرليوز قليل من الصيحات والتأوهات والحركات التمثيلية . وقد فاته التعمق فى إظهار تطوراتها

كما فعل الألمان ووقف بفنه عند حدوده السطحية بدلاً من أن يصول ويجول في لغة التعبير التي جاء بها كل من واغنر وبتهوفن . ولو أمعنا النظر في الأشخاص التي يصورها في ألحانه رأيناها منشقة عنه مستقلة بحياتها حتى وإن كانت في الأصل صورة من نفسه . بخلاف الألمان فقد كونوا عالماً كاملاً في قرارة أنفسهم . وقد يؤدي بنا الاستقراء إلى الاعتقاد الجازم بأن بيرليوز كان يقف في ألحانه عند الحدود التي فرضها عليه تفكيره اللاتيني . ولكن الخصائص التي انفردت بها شخصيته هي التي جعلته في عزلة عن بلاده قديمها وحديثها وكذلك هو بالنسبة إلى تاريخ الموسيقا فقد كون عنصراً ظل أبد الدهر فريداً من نوعه ومها تحرينا قيمة الأثر الذي تركه بيرليوز فيمن جاء بعده في البلاد الافرنسية وغيرها من بقاع الأرض فلن نجد له شبيهاً ولا مثيلاً من الموسيقيين أو من يحذو حذوه ويفكر بطريقته . لقد عاش بيرليوز غريباً في عهده شخصية شاذة لا سلف لها ولا خلف كما عاش تمثاله من بعده .



الفصل التاسع عشر

ريشار واغنر



ما برح ملحنو الأوبرا حتى عهد ريشار واغنر في حيرة وتردد بين مدرستي الدراما الموسيقيتين فمنهم من كان ينسج على غرار مدرسة پيري وكاكشيني الفلورانسية ومنهم من كان يقتفي أثر لوللي ، رامو ، غلوك من الافرنسيين فكانت موسيقاهم تتأرجح بين هاتين المدرستين وأحياناً بينها وبين مدرسة سكارلاتي . وأدى بهم الأمر أخيراً الى تناسي الدراما برمتها والانصراف منها الى الموسيقا المجردة .

وقد تكون عبقرية مونتفردي هي التي استطاعت دون غيرها أن تحقق تلك

الوحدة بين العنصرين . ولكن الخصائص والميزات التي اكتملت في شخصية واغنر جعلت هذه الوحدة مليئة بالمحاسن والألوان البهجة .

لقد جمعت شخصية واغنر بين المزايا الثلاث الشعر والموسيقا وعمق التفكير وتراءى له بوضوح أن هنالك مشكلة معقدة تحتاج إلى حل مناسب فأخذ يبحث عن الوسائل التي تعود بالمسرحية الموسيقية الى عناصرها الأساسية فيلاحظ أن الشعر الدرامائي أول ما يهدف الى تصوير الشعور الباطني بطريقة غير مباشرة أداته اللغة التي تخاطب العقل ويبقى الأثر الانفعالي بالنسبة له أمراً ثانوياً .

ويرى من ناحية أخرى أن الموسيقا هي الوسيلة المباشرة للتعبير عن الشعور الداخلي وأنها خير وسيلة للتفاهم بين قلبي المتكلم والمخاطب . فلاحكام المزج بين الشعر والموسيقا والجمع بينها في صعيد واحد ينبغي أن ينفرد كل منها بعمله الخاص فيتولى الشعر إيصال المعاني الى أذهان السامعين مع القيام بسرد الوقائع ووصف الأحداث وتتولى الموسيقا أمر الافصاح عن العواطف الشعرية والأفكار الثائرة. عندها تصبح الدراما الموسيقية صورة نفسية هدفها الخلود الانساني .

ويرى واغنر أن من الضروري توافر الوسائل المسرحية في جملتها وأن تصور الأوضاع الملائمة لكل شخص بالنسبة الى الدور الذي يقوم به . كل هذا يجب أن يصار اليه بعد تفكير عميق . وأن يعنى على الأقل بوجود التفكير المشترك بين أشخاص الرواية وجمهور المستمعين وإطلاق العنان لكافة الصور الاجتماعية وتركها على سجيتها . وأن يقوم كل بتمثيل العاطفة الملائمة لدوره الخاص وينفرد باحدى الخصائص والطبائع البشرية . أما الحوادث والوقائع فالأجدر عدم الاكثار منها في صلب الدراما الموسيقية إلا من كانت لها قيمتها الرمزية كالتعبيرات الخاضعة للأنظمة النفسية والتي تشف عنها الحركات البسيطة .

وبهذا تصبح الدراما الموسيقية رمزية وفلسفية لا كما يتوهم الشاعر الذي يشغل

العقول بالتفكير العميق ويحاول أن يحيل إلى السامع مهمة حل الرموز وكشف المعميات فلا يؤدي به في النهاية إلا إلى المعنى السخيف والصور التافهة .

إنها لتصرفات مبدعة خلاّقة . . فشاعر القوم يقف في زاوية التأمل والنظر فيدرك حقيقة ما يرى وما يسمع ويستنبط ما خفي من معانيه ويحل الرموز المغلقة . ويتحدث في قرارة نفسه عما وراء الطبيعة ويسمو بروحه من عالمه الحساس إلى عالم الفكر والخيال ثم لا ينحدر إلا وقد شاد من أحلامه عالماً جديداً .

* * *

وقد اكتملت هذه العناصر ونضجت تلك المؤهلات كلها عند واغنر وأبان عنها في صناعته الموسيقية . وقد اتهمه بعضهم ونعته بالقول إنه ذلك العالم النظري الذي أراد أن يستر ضعفه الفني تحت ستار فلسفته ومقدرته العلمية . وهذا غير صحيح فان واغنر لم يصغ ألحانه إلا حسب تفكيره الخاص وتصميمه الممهد له من قبل لأنه فنان أصيل فهو لم يكتشف طريقته التجميلية إلا بعد أن أشبعها درساً وتحليلاً . لقد كان مبتكراً في كل ما صنع وهو واثق من نفسه . فالمقطوعات التي أولاها عنايته وطبق عليها قواعده النظرية إنما هي التي منحها الحرية المطلقة . ولقد أوضح لنا رأيه بنفسه إذ يقول : « قد يتوصل إلى تقدير قيمة تريستان من مطابقتها للقواعد النظرية التي أشرت إلى ضرورة تطبيقها . وهذا لا يعني أنني وقعتها وفقاً لرغبتي وهواي أو طبقاً لطريقتي الخاصة . فالحقيقة أنني تناسيت أو تجاهلت فيها قاطبة كل قاعدة وتمتعت في تنظيمها بالحرية والاستقلال مبتعداً عن كل قيد نظري وما سرني في حياتي قط مثل ما أحسست به عندما رأيت أنني أستطيع التحليق في أجواء بعيدة عن الحدود خالية من القيود » .

* * *

ريشار واغنر Richard Wagner :

ولد في مدينة ليبزيغ في ٢٢ أيار ١٨١٣ وكان والده كاتباً فيسجلات الشرطة توفي بعد مضي ستة أشهر على ولادته وفي أمد قصير اقترنت أمه بزوج آخر في درسدن يدعى لودويغ غرايير وكان يلم بالتصوير والتمثيل والشعر الدرامائي وقد توفي بدوره عام ١٨٢٠ وأتيحت لواغنر الصغير فرصة الدراسة الكلاسيكية على الوجه الأكمل وتولى أستاذه توجيهه في فقه اللغة فتجلت لذلك ميوله إلى الشعر والتمثيل المسرحي واستقر به الأمر على متابعة الدروس الموسيقية وألف مقطوعة الشياطين les Fées عام ١٨٣٤ وعين على أثرها مديراً لمسرح مغدبُرغ حيث قام بتأليف مسرحية الحب الممنوع Liebesverbot مقتفياً فيها إثر شكسبير وقد صار عرضها عام ١٨٣٩ دون أن ينال فيها نجاحاً يذكر ثم اقترن بالممثلة مينا بلانر وبعد أن أقام مدة قصيرة يعمل خلالها في مسرح كونيكسبرغ قضى عامي ١٨٣٧ و ١٨٣٨ في قيادة الفرقة المسرحية في ريغا وهنالك باشر تأليف مسرحية رينتزي Rienzi .

* * *

هذه صفحة موجزة عن نشأة واغنر نكتفي بسردها على هذه الصورة لأن أكثر ما يعنينا من حياة هذا الفنان التعرف إلى ذلك التقدم البطيء في نشوءه والتطورات العظمى التي تعرض لها في حياته الداخلية قبل الوقوف على الأحداث الخارجية .

يدين واغنر بتنشئته وتنمية مواهبه للميراث الفني الذي ورثه عن أجداده في القرنين السابع والثامن عشر فهم أساطين المدرسة السكسونية التي تكونت من

الشعب وكان منهم فيما مضى وانقضى طائفة من المعلمين والفلكيين وعازفي الأرغن وجهابذة الموسيقا ومربين . وقد ورث عنهم كفايته من فن وأدب ما نشاهد أثره في مؤلفاته .

فمنذ كان صغيراً تعرض لمختلف العوامل والتأثيرات . كان عمه يريد أن يجعله رساماً . ولكن الرسم أتعب له بصره . وأينما التفت لم يكن يقع نظره ويرى حوله إلا أبناء المسارح . شقيقته روزالي وهي في الخامسة عشر وشقيقتاه كلارا ولويزا كل منهن بدأ حياته بالتمثيل كما أن شقيقه انقطع عن دراسة الطب ليعمل في الكوميديا وكذلك إحدى ابنتيه وتدعى جوهانا دعيت فيما بعد لتقوم بدور اليزابت في مسرحية تنهويزر . وقد ألف واغنر حياة الكواليس في وقت مبكر وإن لم تكن له رغبة بمهنة التمثيل لكنه كان يحلم بادئ الأمر بتأليف المسرحيات وفيما هو في الثالثة عشر وكان قد فرغ من ترجمة الاثنتي عشر أغنية من مقطوعة أوديسا وتذوق مسرحيات شكسبير باشر بتأليف مسرحية من نوع التراجيدي جعل فيها اثنين وأربعين شخصاً يموتون الواحد تلو الآخر حتى إذا قضى عليهم جميعاً عادوا إلى الظهور كأشباح كيلا يخلو المسرح من أثرهم قبل الأوان .

ولم يأته الالهام الموسيقي إلا متأخراً ولم يكتسب أية براعة على أية آلةموسيقية ولم يكشف له عن حقيقة الموسيقا وعظمتها سوى ويبر وبتهوفن . فمنذ عام ١٨١٧ كان ويبر قائداً لفرقة الأوبرا في درسدن وكان لودويغ غايير عمه متشيعاً له فاقتدى به واغنر الصغير وبعد أن استعرض المشاهد الأولى لفرايشوتز بدأيعزفها بصورة شوهاء على البيان . وبعد انقضاء عشرين عاماً صادف أنه كان يشاهد هذه المسرحية نفسها في دار الأوبرا في باريز أخذ يهتف قائلاً :

« يا وطني الجميل ويا أرض ألمانيا العزيزة . إني لأحبك وأفاخر بك لا لشيء سوى أن في أرضك ولدت فرايشوتز وفي تربتك الخصاب نشأت وكم أحب شعبك

الكريم لأنه أحب فرايشوتز وما زال يؤمن بأعجب الأساطير وأغرب الأقاصيص لقد علمتني قيمة الرجولة منذ كنت أشاهدها في عهد طفولتي ويخفق لها فؤادي ، يا رعاك الله أيتها الأحلام الألمانية الجميلة يا أحلام الغابات والليل الساجي تحت النجوم والبدر المنير ونواقيس القرية تؤذن بتغطية الوقود قبيل النوم . ما أسعد من يستطيع فهمك ويملأ قلبه إيماناً بعظمتك ويشاطرك أحلامك اللطيفة !! » .

وفي عام ١٨٢٧ كان واغنر يستمع في مدينة ليبزيغ إلى سنفونيات بتهوفن تعزفها فرقة سوق النسيج Gewandhaus ويشعر لهـا بأثر عميق في نفسه وإذا به يباشر فورهـا بتأليف مقطوعة من نوع السوناتا وأخرى من نوع الرباعية . أنشأ هاتين المقطوعتين قبل أن يلم بحرف من الهارمونية ولما أحس بجهله القواعد الموسيقية أخذ يدرس على أستـاذ جعله ينفر من تلك الدروس القاسية في رصف الاتفاقات وتركيبها المعقد . فانقطع عن الدراسة النظرية وقام بتأليف افتتاحيـة رعناء حصلت تأديتها عام ١٨٣٠ ولم يبق لهـا أثر . فعاد الى الدراسة الهارمونية تحت إشراف الأستاذ تيودور وايليش وتمت له معرفتها في ستة شهور مع دراسة الكونتربوان عندها كتب السوناتا والبولونيه والفانتزيه للبيان مع عـــدد من الافتتاحيات وسنفونيتين . ثم انتهى عام ١٨٣٣ إلى تأليف أوبراه الشياطين وبدلاً من أن يقدمها إلى المسرح أظهرها في عدة أجزاء للتأدية الموسيقية . وهي اسطورة خيالية صنعها في صباه يتلخص موضوعها في الجنية آدا التي مسخت واستحالت الى تمثال من حجر لأن القاتل آريندال ارتاب بسلوك عشيقته في إحدى اللحظـات .

* * *

كانت السنون التي قضاها واغنر في كل من مغدبرغ وكونغسبرغ وريغا من أقسى السنين التي مرت في حياته فقد أثقلت كاهله قيـادة الفرقة المسرحية ذلك

العمل الشاق الذي لا رحمة فيه ولا هوادة والهموم التي لحقت به ولم تفارقه خلال هـذه الفترة وخاصة بعد زواجه وقد اشتدت حاجته إلى عمل ثابت وكانت الأفكار الثائرة تتنازعه بعد أن تركت أثرها في نفسه عام ١٨٣٠ فأخذ في تطبيق أنظمة الثورة في فنه واستهل عمله باعلان الثورة على التراث الماضي بدأه بحملة شعواء على القواعد المدرسية واختار الطريقة الايطالية التي كان شعارها النغمة الحرة libre mélodie والتي شاهد آثارها بارزة في مقطوعة نورما لبيلليني . وانقضى زمن وهو منصرف بكليته الى الأغاني عاد في نهايته ادراجه ملتفتاً الى الوراء عندما شعر بأنه ذهب بعيداً وبالغ في تعلقه بالطريقة الايطالية : « يجب علي أن أسير مع الزمن وأن أنقب عن لون يتناسب بجدته مع عصرنا الحديث وأن لا تكون مؤلفاتي باللغة الايطالية أو الافرنسية حتى ولا بالألمانية » . وبتأثير هذه الفكرة الطارئة ألف مقطوعته الحب الممنوع Défense d'aimer وكان يجد وراء البحث عن موضوع من نوع الأوبرا كوميك ولكنه يتوقف عندما يشعر بأنه يطيح بمكانته في الموسيقا السهلة . وقد عثر عام ١٨٣٨ على مقطوعة رينتزي وهي عبارة عن موضوع مسهب فباشر تلحينها دون أن يفكر بالزمن الذي يستغرقه تلحينها والمكان الذي يستطيع به عرض المسرحية .

وقد تضمنت رينتزي درساً رائعاً في البطولة ونموذجاً للوطنية الصادقة . فهي تمثل الشعب الروماني المناضل في سبيل تخلصه من ربقة الأسر والعبودية للنبلاء والاقطاعيين وقد كتبها واغنر متأثراً بغليوم تيل لروسيني تلك الأوبرا التي تألق نجمها في باريز والخرساء لأوبير ١٨٢٨ والشيطان روبير لمايربير ١٨٣١ واليهودية الحسناء لهاليفي ١٨٣٥ ومن اعترافه يظهر تأثره البليغ بهذه المسرحيات « كان يستعرض مشاهد مقطوعته رينتزي ويستلهمها من وراء نظارات الأوبرا الكبرى » أي ذات الخمسة فصول وما تحتويه من أناشيد ومواكب عسكرية

وأغانٍ مزدوجة Duo ورقص مبدع . ومهما بلغت هـذه المسرحية من الضعف عند إخراجها وبالرغم من نعته إياها « بصيد الشباب » فلا بد أن يشعر المرء بأثر افتتان واغنر بصورة رينتزي وفي تلك الأفكار الثائرة التي كان يتمخض عنهـا قلبه وعقله . وخاصة في نهاية المأساة عندما نشعر بأعصابه المتوترة .

ثم يعود واغنر بعدها الى الاقلاع عن الأوبرا التاريخية كما يستدل من إعداد مسرحيتيه مانفريد Manfred وفريدريك باربيروس وكأنه موقن بعـد التجربة أن الدراما التاريخية ليست تامة الصلة بالموسيقـا ، وأنه إذا عاد بموسيقاها الى عناصرها التاريخية بدت في زيٍّ غريب عن أهل العصر . فالحياة والجمال يختلفان بالنسبة إلى الزمن والمكان وهـذا الاختلاف ممـا يتعذر تصويره بوضوح والتعبير عنه موسيقياً .

وأطل عام ١٨٣٩ بعهد جديد في حياة واغنر . أنه ليغادر مدينة ريغـا مبعداً عنهـا على أثر مكيدة دبرت من قبل أحد خصومه ومنافسيه ميمماً وجهه شطر البـلاد الافرنسية متأبطاً حقيبته وبها تصميم لمسرحية رينتزي حيث كان يأمل بعرضها في دار الأوبرا الافرنسية .

وعند وصوله الى باريز مستصحباً زوجه مينّا كان لا يملك شروى نقير . وقد زوّده ما يربير بالتواصي وقدمه للأوساط كمدير للفرق المسرحية . ولـما بدأ عمله في تأليف الرومانس للأندية والصالات لم يجد من يتفهمها . فحاول أن يمثل مسرحية الحب الممنوع في مسرح النهضـة وإذا بالادارة تعتذر له وتعلن إفلاس المسرح في ذلك العام . كما حاول أن يضع لحناً لبعض المقطوعات من نوع الفودفيل وقام بتجربة لمقطوعته الهولندي الطـــائر أمام مدير الأوبرا فأعجب المدير بالموضوع وساومه على ابتيـاع حقوق طبعها بثمن قدره ٥٠٠ فرنك على أن يقوم بتلحينها شخص آخر .

وفي عام ١٨٤١ أقام الناشر شليزنغر حفلة خاصة عزفت خلالها افتتاحية كريستوف كولومب وكانت الأوركسترا فاشلة لنقصها فلم تنل إعجاب الجمهور وهنا كانت الطامة الكبرى فقد بدأ ينحني تحت ثقل العجز والحرمان الماديين وبدأت الأيام السود تحطم آماله الكبار . واضطرته ظروف الفاقة العصيبة للقيام بأتفه الأعمال الفنية وأحط الأشغال الموسيقية . وأصبح وهو واغنر العظيم يعمل في تحويل الأوبرات الحديثة لكل من آلات الفلوت والكلارينت والكور وفي تصحيح أوراق الفحوص الموسيقية وتحرير المقالات المجلات الافرنسية والألمانية ولما صار إلى هذه الحالة المزرية في باريز أخذ يندب سوء حظه ويلعن تلك الهواية الفنية التي قذفت به إلى هذا المصير . ولم يبق له ما يخفف من كربه سوى الاستماع إلى سنفونيات بتهوفن تعزفها فرقة الكونسيرفاتوار وبنوع خاص السنفونيات مع الخورس تحت إشراف هايينيك . وإذا بالأفكار والخواطر تتقاطر عليه وتتسابق نحوه بغزارة فأخذ يحدث نفسه قائلاً : « إذا استمرت الحال على هذا المنوال وثابرت على التأليف المسرحي حسب رغبتي وهواي فقد ضاع الأمل وولى الجمهور الأدبار ، فليس فيما أؤلفه أية أغنية أو حوار أو ما يسترعي نظر الجمهور إلى الأوبرا . وكل ما أصوغه على طريقتي فلن يجد من يغنيه أو ينشده وليس له جمهور يتفهمه » .

ثم عاد الى التأليف مرة أخرى شتاء ١٨٣٩ — ١٨٤٠ فوضع افتتاحية لفاوست وأكمل مسرحية رينتزي وبعث باضبارتها المنوطة إلى درسدن والأمل يغمره بتأديتها .

وفي عام ١٨٤٠ استطاع وهو في مدينة مودون خلال سبعة أسابيع أن يضع تصميماً لمسرحية شبح السفينة Vaisseau-fantôme وفي الوقت ذاته وردت اليه البشرى بأن مسرحيته رينتزي على أهبة التمثيل في درسدن .

وما كاد يتلقى هذا الخبر حتى غادر باريز في ٧ نيسان عام ١٨٤٢ متمنياً لو أن له أجنحة ليطير إلى وطنه ألمانيا وكان سفره اليها عن طريق البر « وكان قدومه الى فرنسا بحراً » وأول ما وقع نظره على أرض الوطن بدأ يدون في مذكرته ما ينم عن شدة حنينه له وشوقه الى لقياه : « ها أنا أشاهد الرين بعيني المخضلتين بدموع الفرح وإني لأقسم بشرفي أنا الفنان البائس أن سأكون من أكثر خلق الله وفاء لوطني الألماني » .

وفي العشرين من تشرين الأول عام ١٨٤٢ مثلت مسرحية رينتزي في درسدن وكان لها أثر حميد كما أن مسرحية شبح السفينة نالت الاعجاب أيضاً وعيّن واغنر على أثرها قائداً (كابلمايستر) لفرقة الأوبرا في درسدن براتب سنوي قدره ١٥٠٠ تالر .

وكانت مقطوعة شبح السفينة قد استمدت فكرتها من أسطورة الهولندي التائه القديمة التي كانت العامة تؤمن بصدق روايتها كما لو كانت حقيقة راهنة . فالسفينة هي التي صنعت منذ بداية القرن السابع عشر واختفى أثرها في مطلع القرن التاسع عشر . تناول الشاعر هاين هذه القصة وأخرجها في صورة خيالية رمزية واطلع عليها واغنر عام ١٨٣٤ .

وتتلخص القصة بأن الهولندي التائه ذلك البحار الشجاع أقسم بالأبالسة أنه لا بد من اجتيازه كل عقبة تعترض وصوله في البحر إلى أي نقطة نائية كان يستهدفها . وإذا به يقع في قبضة الشيطان وتحت رحمته فيغلق في وجهه كل الطرق إلا سبيلاً واحدة للنجاة وهي أن يرسو به وبسفينته مرة في كل سبع سنوات ويبحث في المدينة التي يقف بها عن امرأة يتزوجها فاذا تبين له إخلاص هذه المرأة بعد الزواج أطلق سبيله ومنحه حريته وإلا بقي طوال حياته قيد الأسر . وفي السنة السابعة هبط البحار التائه في إحدى الشواطئ وأخذ يبحث بين

النساء عن امرأة توافقه على هـذه الشروط فلم يجد إلا فتـاة أحبته وأرادت أن تكون شريكته في هـذه المحنة فكاشفته بحبها وأقسمت له على الوفاء والاخلاص لعهده . لكن الهولندي امتنع عن الاقتران بها خشية أن تخون العهد فأقلع بسفينته وما كاد يبعد عن الساحل حتى ألقت الفتـاة بنفسها بين الأمواج لتبرهن على وفاءهـا وما كاد شبحها يختفي حتى يظهر شبح السفينة وينجو الهولندي التائه من الهلاك .

* * *

كان واغنر في طريق سفره إلى لندن عبر البحار قادماً من ريغا في يوم عاصف شديد الأنواء فخطرت له هـــذه القصة ولم تبرح مخيلته حتى ساعة وصوله الى باريز فبدأ ينشىء هـذه الدراما ويصور مراحلها وقـد قسم موضوعها بين أربع شخصيات : الهولندي ، سانتـا ، دالاند ووالد الفتاة أما خطيبها إريك فلم يكن له أكثر من دور ثانوي يقوم به وكانت المسرحية بجملتها باطنية مما أتاح لواغنر فرصة تحقيق فكرته الشعرية الخيالية .

ومما يثير الدهشة في هـذا الموضوع ذلك الطابع الرومانتيكي الذي ظهر أثره فيه بارزاً وقد بذل واغنر وسعه في هذا الموضوع الذي ملك عليه شعوره وأودع فيه من الفنون ما لم يظهر له مثيل في مقطوعات ويبر وكافة الشعراء الألمان منذ بداية القرن التاسع عشر ولقد أتى به بصورة ناطقـة عن الوطنية الألمانية في أروع أقاصيصها وقـد لوّح فيه الى الفن البدائي في طبيعتـه الساحرة التي تولد انفعالاً نفسياً يوحي بعفاريت الأشباح الثـائرة . وكما اعتبرت فرايشوتز أنشودة الغابات سميت هذه أنشودة المحيط وكانت أشرعتها الحمر ولونها الداكن وأشباح المردة ووقفتها الجبارة في وجه الأنواء رمزاً للقوة الهرقلية يبعث في الانسان رهبة دينية عند مشاهدة البحار وسطوتها التي تدل على عظمة الخـالق المبدع .

غير أن شيئاً واحداً كان ينقصها لترقى الى مستوى فرايشوتز وهو عبارة عن الصور الباطنية التي لاحت في شخصيات فرايشوتز ولم تبد في شخصياتها . فالصور التزيينية والمظاهر الدرامائية في مقطوعة فرايشوتز كانت أقرب منها الى تمثيل الحلم الطبيعي كما وصفها الأستاذ ايشتنبرغر وبهذا احتلت مكانها في أعماق التفكير الانساني .

وبعكسها لم يكن أبطال مسرحية واغنر من طبقة أولئك الممثلين العاديين المعتمدين على التجميل وقوة الاخراج والبراعة في التمثيل . وما عدوا كونهم رجالاً من لحم ودم وشعور إنساني . في شبح السفينة لم تكن تظهر الملامح ولا تقاطيع الوجه حتى أن كثيراً من الحركات كانت لغزاً معقداً عصياً على الفهم وهذا دليل على أن واغنر لم يضع الدراما العاطفية في الصف الأول .

وفي هذه الخطوة التجريبية لطريقة الواغنرية نرى الحجب وقد انحسرت قليلاً عما يضاهي مقطوعات أوليسا Ulesse واليهودي التائه le Juif errant فلقد تبين وجه الشبه فيما ناله الهولندي من العقاب والحكم عليه بطول البعاد عن وطنه . وكان عقابه بجريرته حبه للمغامرة التي عرض فيها نفسه إلى الهلاك كالساعي الى حتفه بظلفه في سبيل سعادة وهمية كان يتخيلها . وقد حلق واغنر في سماء الخيال وانطلق في أجواء الفكر عندما وصف كلاً من أبطاله وهو يبحث من ناحيته وينقب عن طريق السعادة الحقيقية وعن وجهة الحياة وطريق السلام .

وقد سخر في كل من مسرحياته من يقوم بدور الانقاذ مضحياً بنفسه مفتدياً بحياته بدافع الرأفة والشفقة الانسانية . لقد اتبع هذه القاعدة في مقطوعاته كافة إلا في شبح السفينة فقد شذ عنها بذلك الغموض الذي عقد عليه خاتمة المأساة .

ومن الناحية الموسيقية المجردة فقد ظهر واغنر في مظهر من قطع علائقه بماضي الأوبرا فقد جعلها من أجزاء متفرقة لا أثر للوحدة بين هذه الأجزاء . وجعل

الدراما الموسيقية فهي أشبه ما يكون بالسنفونية المؤلفة من مواضيع مختلفة تجمع بين المعاني الشعرية والتمثيلية . وتدور كافة مواضيعها حول الدليل الموضوعي Leitmotiv بدلاً من أن يضم بعضها إلى بعض ويجعلها وحدة كاملة ذات ألوان مختلفة في حلقات متسلسله بعد أن يوثق ارتباطها البوليفوني .

يقول واغنر فيما كتبه لأحد أصدقاءه : « إني لأذكر جيداً قبل الشروع بشبح السفينة أنني كنت أنظم القصيدة الخاصة بساتنا وأضع لها اللحن في آن واحد وبصورة عفوية وأعمل على تعبئة كافة العناصر الموضوعية لذلك الجزء على اعتباره الصورة التي تحيط بالدراما برمتها وفقاً لما كان يدور في خلدي وأتمثله منها وعندما انتهيت إلى التأليف بين الأجزاء ألفيت الصورة الموضوعية التي هيأتها من قبل وقد تمددت واتسعت رقعتها كما تتمدد الشبكة . وبسطت جناحيها فوق المقطوعة وعلى غير إرادة مني رأيتها وقد كفتني مؤونة وضع ما يماثلها في بقية أبيات القصيدة وتهيأت لدي الفكرة الموضوعية حائزة كل المميزات الموسيقية في مختلف النواحي الليريكية .

* * *

لم تنل مسرحية شبح السفينة سوى نجاحاً عابراً فهي بعد أن نالت ماتستحقه من النجاح في أولى لياليها انبرى لها الكتاب يوجهون سهام التهويش ضدها وبدأ الجمهور يرتاب بقيمتها الفنية وأخذت الطلبات تنهال من كل صوب لاستعاده رينتزي وبهذا اختفى شبح السفينة من لوحات الدعاية .

وبدأ واغنر تلحين مقطوعة تنهوزر Tannhâuser وكان قد اختارها للشهرة التي وصل اليها فرسان الغزل Minnesaenger في القرن الثالث عشر . ويتلخص موضوعها في قصة ذلك الفارس تنهوزر الذي صعد إلى قمة جبل فينوس Venusberg وأقام فيها عاماً كاملاً يتقلب فيه بين صنوف الملذات وانتهى إلى

الشعور بالخطيئة فأخذ يهيم على وجهه مستمطراً الرحمة والغفران من العذراء . وابتعد عن الجبل وراح يتوسل الى الأب المقدس ويطلب اليه الغفران .

وقف البابا وبيده العصا المصنوعة من غصن يابس وابتدره قائلاً : « إصبر حتى يورق هذا العود ويخضر فتنال بذلك المغفرة . فيبرح الفارس المدينة بعين باكية وقلب كسير ويعود إلى الجبل ليقضي بقية حياته وهو يهتف : لقد عدت الى فينوس أيتها العذراء لأستوفي ما كتب لي في لوح القدر . . . وإذا بالعصا وقد أورقت في اليوم الثالث فيبعث البابا في طلب تنهوزر ويبث له الدعوة في كل الأمصار ولكنه كان قد اختفى في كهف بالقرب من فتاة أحلامه . ولما عرف البابا خبره أصدر حكمه عليه بالهلاك .

لقد أحكم واغنر التوفيق بين هذا الموضوع وبين الأسطورة المشهورة (عيد المحاربين) في وارتبرغ فقد عثر على قصيدة عادية يرجع عهدها الى القرن الثالث عشر تضمنت هذه القصة الغريبة التي تنتهي بالمغلوب على أمره بملاقاة حتفه بين يدي الجلاد . وقد وضع واغنر شخصية تنهوزر (فارس الغزل) البائس مكان البطل في عيد المحاربين هذه وأضاف اليها شخصية إيليزابيت لتنقذ حياة تنهوزر. وقد عمل في تأليفها بهمة وبفارغ الصبر وأحس بأن عبقريته تتمخض عن أروع مقطوعاته وخشي أن يقضي نحبه قبل أن يتممها وانتهى عام ١٨٤٥ من توزيعاتها وكان عليه أن يعيد عليها النظر عام ١٨٤٧ .

وهنالك ثمة قرابة وتشابه بين مسرحيتي تنهوزر وشبح السفينة ، فقد حمل كل منها نصيبه من المحاسن والتجميلات الرومانتيكية واتحدا بفكرة واحدة وهي الفدية والتضحية في سبيل الحب ولم يقتصر دور فينوس على تمثيل الحب وحده بل كانت تمثل السعادة في الحياة والحزم والاقدام في سبيل النجاح . غير أن السعادة الحقيقية ليست في هذه المظاهر فحسب بل في واقعية الخلاص على يد

اليزابت فيما قدمته من التضحية وإنكار الذات والمثل العليا في الوفاء بحق تنهويزر وكانت الحركات التمثيلية في تنهويزر أحسن منها في شبح السفينة وكان أشخاصها أكثر حيوية منها وكذلك التمثيل الشعوري فيها أوسع رقعة وأعمق أثراً . وألحانها في مسايرة التأليف المسرحي كانت فوق مستوى ألحان شبح السفينة . ومع ذلك فواغنر لم يتخط تلك الحواجز بينه وبين مظاهر القوة والأبهة في الأوبرا القديمة على أننا سنشاهد أثر ذلك التخطي في ألحانه المقبلة وإن بدا منه بعض الاهتمام بتسيير اللحن في محاذاة الشعر حرفاً بحرف غير أنه ترك هنالك كثيراً من النقاط يتوقف فيها التمثيل مفسحاً المجال لمرور بعض الأغاني الفردية أو المزدوجة أو الجوقية وقد توارى في أغانيها عن الطابع الايطالي واتخذ لها الطابع الواغنري الصرف الممتاز نموذجاً بقفزاته وجمله المطولة وتحولاته النغمية والفواصل البعيده المدى مع القدر البسيط من الهارمونية أما التجدد والجرأة والتلونية (Chromatisme) فقليل ما تبدو في بعض النواحي من ألحانه كمشهد جبل فينوس الذي أولاه أكبر قسط من عنايته التزيينية وأما البوليفونية فهي شبه مفقودة في هذه المقطوعة وفي بعض الأجزاء أثر بدل من طرف خفي على التقليد للطريقة الايطالية غير أن أكثر الصفحات فيها امتازت بشاعريتها عن الألحان التي جاء بها واغنر .

لوهنغرين Lohengrin :

وقد صدرت هذه المقطوعة في زمن غير بعيد عن مسرحية تنهويزر وكانت نصوصها قد هيأت منذ عام ١٨٤٢ واستغرق وضع ألحانها مدة عام كامل ولم تعرض للمرة الأولى قبل العام ١٨٤٥ في مدينة وايمار تحت إشراف الموسيقار ليتست .

ويزعم واغنر أنها تمثل أعظم مأساه في ذلك العصر وأنها صورة واقعية لذلك

الداء المستعصي في نفوس المجتمع الغافل اللاهي عن رجاله المصلحين وقادة الفكر فلوهنغرين إنما هو واغنر نفسه وهو الذي يقاسي ألم الوحدة ويعاني مر العذاب في قعوده عن العمل في ذلك المجتمع البعيد عن تفهمه على حقيقته ويذوب كمداً وحسرة في هذه العزلة ويتمنى لو أن ألسنة النقاد تنقطع عن مشاكسته وتكف عن أذاه كما يود أن يصبح موضع احترام المعاصرين . ولذلك فقد جعل شخصية ايلزا مثالاً لروح الشعب الساذج وجعل محبته طوع رغبته واختياره بينما هو يجعل من شخصية لوهنغرين مثلاً أعلى للشعور والتفكير فيطلب اليها أن تمنحه قلبها ولكن إيلزا تقع بين عاملين تقترب منه عندما تشعر بأنها تحبه لعلمه وفطنته وتنأى عنه بسبب التشاؤم والتطيّر وقد يكون من سوء طالع هذين المخلوقين أن يكون لوهنغرين عاقلاً متسامياً بتفكيره بدلاً من أن يكون ساذجاً . ملتزماً جانب الصراحة في قوله بدلاً من أن يكون محابياً متملقاً .

وقد ينطبق هذا الوصف على شخصية كل من زيغفريد وپارسيفال وهما من مقطوعاته فقد جعل فاقد الشعور فيهما هو السعيد في هذه الحياة وهو الملك المتوج .

ويظهر أنه خلال الفترة التي كان يهيىء فيها مسرحية لوهنغرين تعرض لأشد المحن والتي أنواع الصدود والجفاء من قبل معاصريه بصرف النظر عن تلك الحملات المغرضة وما يقذفه به خصومه من الكلام المقذع والشحناء والبغضاء التي كان يظهرها أدعياء الفن في معاكستهم لكل جديد مبتكر . وأشد ما كان يغيظه ويؤلمه تلك المقابلة الجافة التي كان يلقاها من مدير المسرح الملوكي (البارون دي لوتيشاو) ومن تدخله أثناء التجاريب في تطبيق الأوضاع الحديثة على مسرح درسدن وكانت ثالثة الأثافي تعرضه لحسد مايربير الذي دفعته الغيرة إلى إيصاد أبواب برلين في وجهه والى الحيلولة دون عرض مقطوعاته على مسارحها ، مما أثار حفيظته وزاد من نقمته على المجتمع الجائر وهنا بدأت تتكون في نفسه الميول

الثورية وكانت عدوى الثورة الافرنسية قد بدأت تنساب عام ١٨٤٨ وتدب في أنحاء البلاد الألمانية . فانضم إلى صف الاشتراكيين حتى أنه تزعم يوماً إحدى التظاهرات ولكي يتفادى غياهب السجن اعتصم بمدينة زوريخ في سويسرا .

وهنا أخذ يبتعد عن جو السياسة ويعود إلى حظيرة فنه . وقد تلقى المعونة من أصدقاءه والمعجبين به وانصرف إلى إخراج أروع مؤلفاته النظرية ...

* * *

وفي غضون الفترة الممتدة بين العامين ١٨٤٨ و ١٨٥٤ كان يتقاذفه عاملان أولهما فلسفة فويرباخ والثاني تلك الأحداث التي أقضت مضجعه في درسدن . فاتهم بالزندقة والمروق من الدين المسيحي . وأصبح مؤمناً بقذارة الدنيا وما عليها ومن ناحية أخرى كان يأمل أن يمتد رواق الثورة فتجتاح العالم بأسره وتكون بداية جديدة لتاريخ الحضارة الانسانية . في هذه الأزمة النفسية وقد ساوره الشك والالحاد ولدت مقطوعته (خاتم النيلونغ l'Anneau du Nibelung) كما اجتمعت آراؤه في نقطة واحدة من الفن وأصدر من مؤلفاته كتاب التأليف الفني للمستقبل l'œuvre d'art de l'avenir ١٨٤٩ و كتاب الأوبرا والدراما ١٨٥١ .

تتلخص فكرة واغنر التي أوردها في مؤلفاته هذه : أن الدراما لا يمكن أن تبلغ درجة الكمال إلا إذا كانت من النوع الشعبي ولا تحقيق لهذا النوع إلا عن طريق الجمهور وبمساهمته في إخراجه . كما كان اليونانيون القدماء في عهد أخيل وسوفوكل أولئك الذين لم يتركوا للشاعر من عمل سوى نقل الكلمات المأثورة من مصدرها التقليدي المنبثق من عبقرية الجدود الى الجماهير الشعبية . فكانت التراجيدية تعرض أمام الجمهور بكامله لما كان الشعب بنفسه يتطوع ويساهم

في خلق الشخصيات التمثيلية . بينما كان كل من فنون الشعر والموسيقا والرقص والتصوير يتسابق لابراز التمثيل الذي كان يعتبر من الطقوس الدينيـة على الوجه الأكمل . فكانت عناصر الجمال تتضافر وتظهر كلها في صور حسية ومادية ملؤها الحيـاة والروعة . ومنذ أن دبت التفرقة في صفوف هذه الفنون راح كل منهـا في سبيله وأصبحت الموسيقـا بحاجة الى الرقص في تحديد الايقاع الزمني والى الشعر في صوغ الألحـان . وكذلك الشعر عندما انفرد بنفسه ضاعت منه قيمة التوجه نحو العاطفة واكتفى بالتصدير نحو العقل المفكر . ولمـا جاءت الأوبرا فعبثاً كانت تحاول فرض سيطرتها على هـذه الفنون المتآخية لتلم شعثها وتجمعهـا في صعيد واحد وما كان منها إلا أن أقامت بينها الحواجز وفرقتها أيدي سبا .

ولكي تحتفظ الموسيقا ببرجها العاجي سمحت للرقص من وقتها الثمين بكثير من أرباع الساعة تبقى فيه تحت قيادة أحذية الراقصين المحتكة بالطباشير فالأحذية تتولى ضبط الايقاعات القانونيـة للموسيقيين . ومن قوانين الأوبرا المرعية مادة تمنع المغني من الاتيـان بأية حركة تمثيلية حتى ولو كانت غايتهـا العناية بالصوت وإظهاره على الوجه الأكمل لأن الحقوق المتعلقة بالحركات محفوظة للراقصين . وعلى الموسيقـا أن توقع صكاً تتعهد به بعدم التدخل بالشعر وأن يكون للشاعر ملء الحرية بأن يبتكر من المعاني ما يشاء وحين يشاء . ومن المحظور عليها تلاوة الأبيـات الشعرية مجردة على المسرح وعند الضرورة القصوى ولتفهم العبارات المعقدة يسمح للمستمع أن يبتاعهـا حبراً على ورق في كراس صغير لقاء ثمن معين لما تحتويه من درر أدبية صيغت من اللؤلؤ ...

كذلك كانت الروابط المقدسة معقودة بين الفنون المتخاذلة أوهى من خيوط العناكب وانتحى كل منها ناحيته وظلت هـذه المجموعة الفنية قابعة بين رقصات البـاليه وكراريس الأوبرا وظلت الموسيقا تمارس عملها في طول

الصالة وعرضها كخادم أمين .

ويرى واغنر أن الطريقة لتوحيد الفنون وإخراجها في شكلها الطبيعي ليست إلا بالرجوع الى جمع ما تفرق من الأجزاء البدائيـة الى سجيتها الفطرية فاللغة والغنـاء والحركات التمثيلية كانت كلهـا موحدة في نظر الانسان الأول فلمـا اتخذت اللغة وجهتها إلى العقل وتابعت الموسيقا سيرها المطرد نحو العاطفـة أضاع كل منها قدرته الخلاقة . وليست المشكلة عند الفنان العصري في إفراغ اللحن في قالب الشعر أو الشعر في قالب اللحن بل المشكلة هي أن لكل من الفنيين نظامه الخاص الذي يجب أن يتبعه ولا يحيد عنـه فالوحدة بينهما لا تكون إلا إذا تسابقا إلى اللقاء نهاية الأمر في نقطة واحدة وكانت نقطة التلاقي صورة لعمل الانسان .

وكذلك التمثيل فان عليه أن يؤدي رسالته على أسلوبه الخاص « وليس على الموسيقا أن توضح المعنى الذي يقصده الشعر الدرامائي وحسبها أن تجلو مفاهيم الدراما نفسها » .

إذن فقد كانت خطيئة غلوك فادحة عندما جعل موسيقاه تحوم حول الشعر وتحيط به من كل جانب وتسير في ركابه حذو النعل بالنعل وصيَّر تحويل النغمة رهناً بكل تحول في وزن الشعر . ولهذا نرى أن عمـله لم ينتج سوى ذلك النوع من الشعر الموسيقي . فاللحن التمثيلي إنمـا هو نقطة التلاقي بين فني الشاعر والموسيقار. أو كما وصفه واغنر « ركز الشاعر لوحته المصورة على صفحة الموسيقا المتموجة فينعكس خيالهـا الشعري كما تنعكس الصورة في المرآة فهذه الصورة المطبوعة الملونة إنما هي النغمة الموسيقية » .

وتؤدي الأوركسترا اصطحـاباً بسيطاً الى جانب المغني بعيداً عن نغمته الغنائية بعده عن نغمة الدراما .

وليست الأوركسترا في مثل هذا الاصطحاب كالقيثارة الجبارة بل عليهـا

أن تقول ما لا يقوله المغني وينبغي لها :

١ ــ أن ترافق الحركات التمثيلية .

٢ ــ أن تظهر الحالة النفسية لشخصية الممثل القائم بالدور الغنائي الذي لا يفهم منه سوى عنصر الكلام المجرد .

٣ ــ أن تتحدث عن الماضي والمستقبل وتوثق الرابطة بينهما « الحدس وسرعة الانتقال إلى ما سيأتي » .

وهنا يلعب الدليل الموضوعي (ليتموتيف) دوراً هاماً فتصبح الأوركسترا بمثابة الخورس الذي استعملته التراجيدية القديمة في مثابرتها على العمل الاصطحابي لتوضح ما أشكل فهمه من المشاهد والحركات وتبعث القوة في مضمون الرواية وتكون أداة للوصل بين أجزاءها فتجعلها أغنية لا نهاية لها Unendliche Meledie .

وقد صور لنا واغنر طريقته في تأليف الدراما الموسيقية على وجهين متقابلين : الوجه الأول يعتبرها فيه صناعة باطنية أضفت عليها الموسيقا مادة مرنة مرهفة للحس تجعلها أدنى الى القلوب . والثاني يعتبرها فيه سنفونية ظاهرية تصدر من أعماق القلوب فيلمسها ذوو البصيرة الواعية من مشاهدة تفاعلاتها الحسية .

وهو يحبذ طريقة بتهوفن التي كانت تعني الاكتفاء بالموسيقا على اعتبارها صورة للشاعر الدرامائي Poète dramatique والتي كشفت له عن هذه الطريقة إنما هي فلتة العبقرية . ولم يكد واغنر يعين أهدافه من الدراما الموسيقية وينوي المباشرة في تطبيقها حتى برزت له مقطوعة جبارة لم يكن ليحلم بمثلها من قبل وهي مقطوعة من نوع التريلوجيا تدعى خاتم النيبلونغ وتتألف من أربعة أجزاء :

الرين الذهبي	l'or du Rhin
الفالكيري	le Walkyrie

زيغفريد Siegfried

شفق الآلهة le Crépuscule des Dieux

وكانت فتحاً جديداً في علم التمثيل يستغرق عرضها أربع ليالي متواصلة .

فالتيترالوجيا هـذه كانت من نوع الدراما المزدوجة أي أنها تتألف من موضوعين يسمى الأول منها صوت الآلهة والثاني خلاص البشر . وقد استوحى موضوعها بكامله من الأساطير الجرمانية والاسكنديناڤية القديمة تتلخص بأن ووطان وهو ملك العبقريات المضيئة سئم حياة المتع والملذات وانصرف إلى نشدان القوة فأذاع للنـاس أنه يتخلى عن إحدى عينيه لمن يمنحه المعرفة . فلما أوتيها خضع لسلطانه العـالم بأسره ودانت له الجبابرة وأقامت على طاعته . وخرجت الأقزام والأرواح الشريرة وعباقرة الليل من بطن الأرض ومنهم النيبلونغيون كل منهم قدم له الطاعة وأظهر له الولاء . غير أن الملك بعد أن كان ينشد القوة عاد في الحب سيرته الأولى وكأنه كان يبحث عن حتفه بظلفه وإذ ظهر له خصم عنيد يدعى آلبيريخ وهو من الأقزام المنتمين إلى العشيرة النيبلونغية وأخـذ يصب اللعنات على هام الحب ويكيل له الشتائم ليحصل على القوة حتى تمكن من الاستيلاء على ذهب الرين فصاغ منه خاتماً سحرياً يمنح حامله فرض السيطرة على العالم بأسره . ولمـا وصل خبره الى الملك ووطان أمر بالقبض عليه وإيداعه السجن وسلبه الخاتم الذي بيده والكنوز التي يملكها فما كان من آلبيريخ الذي أقسم على الانتقام إلا أن صب لعنته على الخاتم الذي استحال إلى شؤم يورد حامله موارد الهلاك . فلم يسع ووطان إلا التنـازل عن الخاتم وتسليمه إلى الجبـابرة والاستعاضة عنه بحب الآلهة فرايئا ولم يعد ما يطمح اليه سوى الخاتم الذي أضاعه وانتهى الى الاعتراف بأنه لا سبيل الى معاكسة الأقدار وبعجزه عن كبح جماح شهواته الدنيئة وبدأ يتردد بين عاملين الحب والقوة ثم لم يبق له إلا أمل واحـد

وهو أن ينهار هذا العالم الذي يدين لسلطانه وعندما اتصل به خبر الخاتم المشئوم وقد عاد إلى حوزة بنات الرين وأن الوئام بدأ يسود العالم من جديد أمر بأن تجتمع الآلهة في والهال وأن تنصب المحرقة الكبرى حول القصر وهنالك والابتسامة الأبدية على ثغره ألقى بنفسه في لجة الغسق الالهي .

وكانت الآلهة برونهيلد وهي إحدى بنات ووطان ووريثته قد تنازلت عن ميراثها في الألوهية في سبيل الاقتران بالبطل الذي تحبه وهو رجل ينتمي لعشيرة ويلزي ويدعى زيغفريد ويقال أنه كان ثمرة حب لووطان . وبعد أن جاهدا جهاد الابطال استطاعا أن يطهرا العالم مما لحق بالذهب من اللعنات . فكان زيغفريد يمثل غريزة الشباب الكامنة في الطبيعة وكان من الحكمة أقوى من الحكمة نفسها ويشعر بسعادة لا حد لها ولا وصف لأنه لم يكن يحصي أيامه التي قضاها في هذا العالم ولا يهاب الموت ولا يتواني عن تلبية أصحاب الحاجات ويقدم يد المساعدة للبائس المحزون وقد أوتي بالرغم من بساطته وسذاجته من الحظ ما لم يتوفر لووطان . وقد لحق به وبمحبوبته الشقاء عندما حاولا التكفير عن جريرة ووطان ولكن شقاءهما أنقذ العالم وبفضلهما فقد الذهب سلطانه على البشر عندما ألقيا بخاتم النيبلونغ إلى أعماق الرين .

انها لقصيدة مستفيضة ألمحنا إليها في هذه الصورة المصغرة ولم نتحدث فيها إلا عن شخصياتها الأصيلة فقد ضاق المجال عن تحليل كافة محتوياتها الدرامائية وما تضمنته من فلسفة عميقة الأثر قائمة بذاتها . وقد يبدو من حين الى آخر شبح واغنر بزيه الاشتراكي في المواقف التي كان يلعن فيها الذهب ويصف أثره القبيح في الهيئة الاجتماعية ثم يبدو في صورته الاباحية عندما يصور الحب وهو يظلل العالم بجناحيه . وفي حملاته العنيفة على العقود والقوانين والعدالة الاجتماعية التي بنيت على الظلم في مهاجمته لووطان وهو ملك العقود .

ثم يأتي بعده بصورة زيغفريد وهو يحمل راية التحرير . ويبدو واغنر في وجه الملحد عندما ينعت بطله زيغفريد بأكمل الرجال على وجه البسيطة بالرغم من سذاجته واتباعه لغريزته وكونه لم يتأدب حياته بأدب ولم يؤمن بإله ولا بقانون . ثم يعود واغنر فيرتدي جلباب المسيحي المؤمن عندما يظهر إيمانه بأن كلاً من برونهيلد وزيغفريد قادر على التضحية في سبيل التكفير عن خطايا ووطان وضمان السلام للعالم .

ويبدو لنا بوجهه المتشائم عندما يصور اعتقاد ووطان بضرورة زوال العالم . وينتهي أخيراً إلى التفاؤل عندما يرى أن سلطان الحب يستطيع أن يجعل الحياة سعيدة . فبمثل هذه الصور المتقلبة كان يستوحي تلك التيترالوجيا الجبارة أو الملحمة المغوارة من قرارة نفسه وهو من ناحية أخرى يصف طموحه وشدة تعلقه بالحياة وأمله بالسعادة وكفاحه المتواصل في مقارعة الخطوب القائمة في وجهه فبينما يذهب بتفكيره إلى التشاؤم لا يجد ما يعزّي به نفسه ويواسيها إلا طيفاً من الأمل وبقية من حب الحياة في سبيل السلام العالمي تلك كانت البقية الباقية من عقيدته المسيحية .

وليس من المستغرب أن تنشأ في شخصية كشخصية واغنر فلسفة ذات نواح ونزعات مختلفة إذ يكفي أن نلمّ بموقفه المتزعزع من التيارات الجارفة تتنازعه من كل جانب . فالتيترالوجية الكبرى لأعظم دليل على سمو شخصيته الفنية . فاذا ما قورنت ألحانه الحديثة التي جاءت ابتداء من تنهويزر حتى الخاتم النيبلونغي بالقديمة التي جاءت قبلها تبين أنه سار شوطاً بعيداً في معارج التقدم والرقي ولقد ظهر الفرق جلياً في مقطوعة لوهنغرين ولعل سبب هذا التقدم المحسوس تلك الوسائل الأدبية والفنية التي اتسعت آفاقها في مخيلته ومكنته من الدؤوب في العمل في ميدان الفكر واتخاذ الأساليب التعبيرية الملائمة للروح التمثيلية . ومنذ

ذلك الحين لم يبق في مقطوعاته الحديثة أثر يشبه أوضاع الأوبرا القديمة ومسرحياته كلها أصبحت متسمة بطابعه الشخصي خلو من الأغاني والثنائيات وما اليها . وقد اتجهت موسيقاه صوب الحركات التمثيلية والجمل الغنائية وقد توارت عن الطريقة الايطالية . والهارمونية في تركيبها أصبحت على غاية من الحسن والدقة. وكذلك الانشاء البوليفوني فقد بدأ يلعب فيها دوراً هاماً في الانسجام مع الدليل الموضوعي (لايتموتيف) وارتباط الأجزاء في التيترالوجيا أظهر البوليفونيـة في مظهر السنفونية الرائعـة . وبهذا لم يبق لواغنر ما يدخله من التعديل والتصليح وأصبح من الفن في مقام يكفيه أن يطبق قواعده الخاصة لينتج نتاجاً ضخماً في علم الفن لا يجاريه فيه أحد .

* * *

وفي عام ١٨٥٤ كان واغنر قد فرغ من مقطوعته الرين الذهبي ومن القسم الأكبر من مقطوعته الفالكيري وأنهى كذلك مقدار النصف من زيغفريد ولكن النواحي الخاصة بعرض المشاهد بقيت ناقصة و كانت حاجة قصوى إلى الصلة التي تقربهـا من الجمهور . تلك الصلة التي يتوقف عليهـا تحقيق آماله وأحلامه الفنية .

ولشد ما كان يتـألم لعجزه عن العمل في منفاه إذ كانت تعرض مسرحياته بعيدة عن إشرافه في ألمانيا ولمـا يقاسيه من ألم البعد عن أصدقاءه ومحبيه المخلصين له . ولم يبق له أمل في العودة إلى الوطن بسبب النكسة التي حدثت في أعقـاب الثورة وسيطرت على أجواء البلدين فرنسا وألمانيا .

وفي ١٥ كانون الثـاني ١٨٥٤ حرر رسالة إلى صديقه ليتست جاء فيهـا : « ما مرّت بي لحظة وأنا في سنيّ الأخيرة لم تساورني فيها فكرة الانتحار لأضع حداً لهذه الحياة الموحشة . لقد أضعت العمر كله ولم أجن ثمار جهودي المتواصله

بلى يا صديقي لم أعد أنظر الى الفن إلا كوسيلة أتناسى معها ما أنا به من هم وغم وضيق وتشرد ..! » .

وقد جاء مؤيداً لواقعيته التي وصفها أن صديقاً له وضع بين يديه عام ١٨٥٤ للمطالعة كتاباً لشوبنهور عنوانه « العالم في يد الأهواء كالمشاهد التمثيلية » وإذا به بعد أن تصفحه قد اعتنق مذهب التشاؤم الذي كان يتلاءم مع حالاته النفسية وما به من قلق وأخذ يجاهر بأنه يحمل في رأسه فكرة شوبنهور من قبل أن يطلع عليها في كتابه ويحلل مغزى مقطوعاته السابقة ويزعم أنه أورد في مقطوعته الخاتم النيبلونغي تحريضاً على الثورة والتفاؤل بنتائجها . وفي الحقيقة فمن التيترالوجيا انطلقت تلك الشرارة التي أثارت فتنة التطير وأبانت أن العالم غير قابل للاصلاح وأن العدم والفناء أفضل من الحياة .

* * *

وفي الوقت ذاته ألمت بواغنر كارثة أودت بما بقي من أمله في هذه الحياة . ذلك أنه منذ أمد طويل كان قد حصل التنافر في الود بينه وبين زوجه مينا . وأخذ يزداد خطره حتى آل الى ما لا تحمد عقباه . كانت مينا تعتبر زوجها رجلاً أنانياً خيالياً يستأثر بالراحة والهدوء مضحياً في سبيل أحلامه الفنية سعادة زوجه وهناءها مستغلاً إخلاصها له . وقد أقامت عليه دعوى التفريق عام ١٨٥١ وفي السنة التالية وهو في مدينة زوريخ حصل التعارف بينه وبين الزوجين ويزندونك وأصبحا له من أخلص الأصدقاء وأكثرهم وفاء وفي عام ١٨٥٧ امتثل لدعوتها بالاقامة في بيت صغير يمتلكانه بالقرب من قصرهما في الرابية الخضراء . وقد نشأت أواصر الألفة خلال هذه المدة بين واغنر وماتيلدا ويزندونك انقلبت فيما بعد الى حب عارم وعاصفة جنونية أدت بالصداقة الى التراجع والنكوص أمام بعض الأحداث الشائنة واضطر واغنر لمغادرة زوريخ والرحيل الى البندقية وكان قد

صدر حكم المحكمة بالتفريق بينه وبين زوجه مينا المسكينة التي شخصت الى أهلها في مدينة ساكس . وقد تمخضت هذه الكارثة عن مقطوعة جديدة هي مسرحية تريستان وايزولد Tristan et Isault .

وفي عام ١٨٥٤ حرر واغنر رسالة الى ليتست جاء فيها : « طالما تمنيت أن أتم مقطوعة الخاتم النيبلونغي رغبة مني بتحقيق أعز أحلامي وحباً بالشاب زيغفريد وأنا ذلك البائس الحزين الذي لم يذق في حياته طعم الهناء ولم يتجرع كأس الحب أريد قبل إتمامها أن أقيم تمثالاً للحب الذي هو من أجمل أحلام الكون أو بالأحرى أؤلف مأساة أشبع فيها غريزتي وأنهل من ماءها العذب الرقراق ما أروي به غلتي . إن في رأسي تصميم قصة رائعة . قصة تريستان وايزولد وإن هي إلا قصة تناهت فيها البساطة وتجاوزت حدود القوة والمنعة ، وسأرفع في خاتمة هذه القصة علماً أسود يخفق فوق هام المجتمع واتخذ من هذا العلم كفناً أتدثر به وأموت قرير العين خلي البال .

وفي عام ١٨٥٧ توقف واغنر عن عمله في التيترالوجية وانصرف الى تأليف مقطوعه تريستان خلال العامين التاليين وقد عنى بها من الناحية العملية واعتزم على جعلها من البساطة في القدر الذي يتيح لها العرض في المسارح الألمانية كافة وإظهاره ما يستطيع من شعور الألم وخيبة الأمل واليأس القاتل . وكانت مقطوعة تريستان أبرز مقطوعات واغنر في الدلالة على حقيقة مذهبه الفني وقد تنحى فيها إلى القلة المتناهية في مظاهر الأبهة والتجميل وجردها إلا من العواطف القلبية والحس الباطني حتى أن الشعر نفسه فقد أفرغه في قالب موسيقي بحت وجرده من نواحيه الأدبية .

تتلخص الفكرة التي تقوم عليها تريستان : أن للألم حقوق لا سبيل الى نقضها والتفريط بها وأن هذه الحقوق لترقى وتسمو فوق القوانين والشرائع

الانسانية وتتحرر من كل قيد يصنعه القدر المحتوم ولها حق اختيار الموت وسيلة للخلاص من العالم وشروره .

وبذلك انفردت مسرحية تريستان بكونها أعظم مسرحيات واغنر في تصوير الألم المبرح في أعظم حب في العالم . وقد أسهب فيها بوصف شقاء المجتمع الانساني وتوصل الى نتيجة أن الحياة طالما أنها مجموعة من الشرور يجب على المرء أن يتخير العدم (الليل) ويميل الى اللاشعور وليس في الدنيا سعادة تماثل سعادة كل من تريستان وايزولد حين جمعت بينهما الهوة الأبدية والويل للملك مارك لأنه آثر البقاء على قيد الحياة . وكانت موسيقا تريستان من النوع الذي روعيت فيه كافة الأغراض الفنية وعن اللون الذي يملك على السامع شعوره وينساب الى أعماق نفسه ويحلق به الى عوالم النشوة والسحر .

يقول نيتشه : « ما أشقاك أيتها الحياة في نظر ذلك المخلوق الذي لم تبلغ به قسوة الآلام درجة يستطيب معها طعم الجحيم ! ! » .

وما كاد واغنر يفرغ من تأليف تريستان حتى بدأ يشعر بضرورة اتصاله بالجمهور ويتمنى لو اشتبك مع الفنانين في معركة رهيبة وهاجمهم في عقر دارهم ولو برز لمحاربة النقاد ليقتلع ألسنتهم من جذورها .. وقد رحل الى باريز وحصل على السماح له بعرض مسرحيته تنهويزر في دار الأوپرا بفضل الادارة الملكية التي استطاعت وحدها كبح جماح المسرح وأخيراً عرضت المسرحية ثلاث مرات متوالية في ١٣ ، ١٨ ، ٢٣ من آذار عام ١٨٦١ ولكنها في يومها الأخير قوطعت بعاصفة من التصفير والتهويش أثارتها الحزبية العمياء والتعصب الذميم فقد تألبت عليها عناصر الشر بكاملها : أعضاء نادي الجوكي كلوب وهم أصحاب رخصه الباليه وخصوم واغنر من الألمان وعلى رأسهم مايربير ورهط من الصحافيين المرتزقين تضافرت هذه القوى المسلحة للحيلولة دون نجاح هذه المسرحية وجعل عرضها

أمراً مستحيلاً . وقف في الصف المناضل والمدافع عن كرامة واغنر كل من بودلير ، فاكيري ، باربيه ، دورفيللي، المغني باتاي ، والكمانى موران ، ايميل أوليفيه ، جول فيرّي ، شالوميل لاكور ، تيوفيل غوتيه ، رايّر ، كاتول منديس ، جول جانان ومع كل ما يحفظه الشعب الباريزي لواغنر من الحب الخالص فقد ذهبت محاولة هؤلاء أدراج الرياح .

وعلى أية حال فقد جنى واغنر في نتيجة هذه المعركة فائدة جلى فقد نال العفو عنه والسماح له بدخول البلاد الألمانية . وشاءت الأقدار أن يلقى من يعاكسه حتى في أرض الوطن . فقد حاول إظهار مسرحيته تريستان وكاد يظفر لولا أن مديري عامة المسارح الألمانية أجمعوا وأصروا على رفضها . فقام بجولة يذيع فيها ألحانه بواسطة الفرق الموسيقية في ألمانيا والنمسا والروسيا ولم يعد يدري ما يفعل والى أين يذهب ليظهر نشاطه الفني . وانتهى الى الاخفاق في كل محاولاته ولم يفز بأي ربح مادي أو معنوي أينما كانت وجهته الى أن صادف عام ١٨٦٤ أن دعاه لويس الثاني ملك بافاريا وقدم له ما يبتغيه من مال ليحقق أحلامه الفنية فكتب في مذكراته : « لقد اكتملت سعادتي بهذا الاضمحلال الذي صرت اليه » وقام ببعض التأديات النموذجية لمسرحية تنهويزر وشبح السفينة في مونيخ ثم أعقبها بعرض مسرحية تريستان عام ١٨٦٥ ولم يرخص له بعرضها إلا بشروط استثنائية ومن نكد الطالع أن بعض الدسائس حيكت خيوطها في القصر كان منها إحراج مركز واغنر لدى الملك فأخذت منزلته تتقلص واضطر الى الرحيل قاصداً سويسرة .

وهنا استطاع واغنر أن ينعم بأجمل أويقات حياته بين العامين ١٨٦٦ و ١٨٧٢ في مدينة تريبشن على مقربة من لوسيرن حيث كانت سكناه في دار صغيرة على ضفاف البحيرة وأتيحت له رؤية كوزيما ابنة ليتست وزوج قائد

الفرقة الموسيقية هانس دي بولو . وقد خفت للقاء واغنر بدافع غريزي نحوه «وقد أصبحت قرينته فيما بعد عندما حصلت على طلاقها من زوجها » عام ١٨٧٠ ورزق منها بولد دعاه زيغفريد وهو الذي ألف من أجله وبمناسبة ميلاده الأول مقطوعته المسماة قصيدة زيغفريد Siegfried Idyll وفي هـذه المناسبة جرى حديث بينه وبين نيتشه قبل وقوع البغضاء بينهما إذ قال له « أصبحت صناعتي رخيصة الثمن في كل ما بقي لي من علاقة تربطني مع الخلق . ولكني لن أنسى ما حييت ذكر أيام جميلة قضيتها في تريبشن ، تلك الأيام السعيدة التي خلقتها الظروف » .

وهناك استطاع واغنر في هـذه الفترة السعيدة من حياته أن يتمم مقطوعته المسماة أساتذة الغنـــاء les Maitres chanteurs وينجز ملحمته الكبرى (التيترالوجية) التي بدأها عام ١٨٦٥ وانتهى من تأليفها عام ١٨٧٤ .

ولـقد نشأت عنده فكرة أساتذة الغناء منذ عام ١٨٤٥ أي منذ الفترة التي كان يتحمل النقد اللاذع في درسدن . وكانت غايته من وراءها إذ ذاك أن يحمل حملة شعواء على أدعيـاء الفن وعلى الروتين الأدبي الشـائع في ذلك العصر مثل صورة هانس زاخز والاسكافي الشاعر لغوتيـه والأوبرا كوميك لورتزينغ Lortzing ١٨٤٠ وكان واغنر قد اطلع على أسطورة صانع البراميل في نورمبرغ لهوفمان ولـكنه صرف النظر وقتئذ عن إخراجها ولم يعد الى التفكير بهـا إلا في عام ١٨٦١ أي بعد عودته من المنفى ولم تخرج الى حيز الوجود قبل العام ١٨٦٧ وقـد ظهر أن بين المسرحيتين أساتذة الغنـاء وتريستان تباين عظيم . فقد جاءت أساتذة الغناء طافحة بالمرح والمسرات ووفرة الحركات والمشاهد وعرض لطائفة من الشخصيات المتباينه في المذاهب والآراء حافلة بفصول هزلية ضاحكة تتناوب وتتعاقب مع المواقف الأليمة حيث نجد أنفسنا تحت تأثير مزيج لا استقرار فيـه من الألم والفرح . وقد جعل فيها الغناء على نسق الأوبرا القديمة . وكان ليشتنبرغ

على صواب حين اعتبرها من فترات الراحة التي توضع عادة بين الفصول التراجيدية أو من الفصول الفكاهية الساخرة المنحدرة من ذلك التراث الألماني الناطق بالفلسفة التهذيبية المفصح عن المعاني العاطفية .

يقوم والتر دي شتولتزينغ بتمثيل سلطان العبقرية على العلماء المتحذلقين أو المتشدقين من الأدعياء وهو (والتر) ممن تسيل في عروقه دماء النبل نشأ بعيداً عن حضارة المدن في قصره المنعزل حيث يقضي الشتاء في مطالعة ديوان الشاعر والتر دي لافوغلوايد ويقضي الصيف في الغابات هناك حيث تتفتق عبقريته وتظهر مواهبه الشعرية من غير حاجة الى ممارسة القواعد الفنية .

وأساتذة الغناء هم القائمون على حماية التراث الأدبي القديم يغارون عليه ويخشون ضياعه . العاملون على ترويض ذوي العقول القاصرة من أبناء الجيل الحديث . لا ينطقون إلا بالحكمة وبعد تفكير عميق ولا يجادلون إلا مع الحيطة والحذر ويسيئون الظن بما يقال سيما إذا كان مما يخالف رأيهم .

وفي الدور الذي يقوم به بيكميسًر تتمثل لنا المساوئ الناجمة عن الافراط في التعصب الطائفي في صورة رجل اشتهر بالقبح والحسد والحماقه والصفاقة وعدم التمسك بقواعد الشرف فهو يتخلص من الاهانة عن طريق السخرية وإضحاك الناس عليه . ولا يغرب عن البال أن شخصية بيكميسًر إنما هي شخصية عرضية فأساتذة الغناء جلهم من كرام القوم ومن أهل الظرف والكياسة وقد اشتهروا بالكرم والوفاء على شاكلة پوغنر .

وقد جعل القيام بدور الحكمة والسداد من خصائص حنا زاخز وقد نعته واغنر بآخر من أوتوا الحكمة الالهية بين الشعوب . ويتلخص مبدأه في التوفيق بين حقوق العبقرية والقواعد الفنية ويدع للعبقرية حق الاختيار بين طريق التجدد والابتكار والاستيحاء من التراث الأدبي القديم ، على أن لا ترقى الفنون فوق

مستوى المفاهيم الشعبية وأن يكون للشعب وحده حق الحكم لها أو عليها وبهذا يتخذ موقفه الى جانب المعارضين لأساتذةالغناء الذين يسخرون ممن ينحدر بأدبه الى المستوى الشعبي .

وفيما تضمنته هـذه الكوميديا التقليدية (أساتذة الغناء) مشهد عاطفي مثير يدور في الصميم من فؤاد هانس زاخز وإن كان الشعر قد بدا فيه مقصراً عن وصف تلك المأساة فقد أوفت الموسيقا على الغاية وأخرجت لنا منه صورة حية ناطقة ويتلخص هذا المشهد بأن هانس زاخز كان عطوفاً على حواء ويريدها أن تحذر من عواقب زواجها بغير والتر فيخاطبها قائلاً : « لقد رأيت سوء المصير الذي آل اليه حال كل من تريستان وإيزولد ! » .

لقد كان زاخز من أوفر الناس عقلاً فهو (لا يرضى بالسعادة تأتيه من قبل الملك مارك) ويعلم أن السعادة لا وجود لها على الاطلاق وأن هذه الدنيا حلم وأوهام باطلة . « الدنيا مسرح المجانين ، وما حوى التاريخ بين دفتيه إلا الاعمال الجنونية، حتى العقلاء المواطنون في نورمبرغ أنفسهم أولئك المتظاهرون بالسكينة والوقار قد جن جنونهم فور وقوع بعض الأحداث التافهة . أتدرون ما هي تلك الاحداث ؟ لقد طاف الشيطان اللعين أحياء المدينة المهجورة ، والدودة البراقة كانت تبحث عن رفيقاتها . ونشرت البيلسانة أريجها العاطر وصادفت الليلةالفلانية ليلة القديس يوحنا » .

ولكن زاخز لم يكن في حقيقته متشائماً الى هذا الحد وما هو إلا ذلك المؤمن بالمحاسن عن صدق وإخلاص وبأن الخير كل الخير يبدو في التضحية وأن الحياة سبيل المرور وطريق للعبور الى دار أخرى هي أرقى منها وأكمل .

من هنا يتبين لنا رجوع واغنر الى حظيرة التفاؤل والرضى وقد انقلبت ميوله الى التخيل المتفائل في مقطوعته الأخيرة پارسيفال .

هذه التطورات الأخيرة التي ظهرت في تفكير واغنر قد تسربت اليه من المطالعة في بعض الرسائل والكتب المعروفة في ذلك العصر أمثال الدين والدولة ١٨٦٤ ، الفن الألماني والسياسة الألمانية ١٨٦٥ ، بتهوفن ١٨٧٠ ، الدين والفن ١٨٨٠ فمن وراء اطلاعه على هـــذه الرسائل استطاع أن يتمم مذهبه وطريقة تفكيره في الطبيعة والحياة . وقد عرف منها أموراً كثيرة وعرف أن الحياة لا يتطرق اليهـا التشاؤم إلا في بداية الوعي ، والانسان لا تبدو فيـه الرغبة في الحياة في صورتها القبيحة إلا مع الأنانية وحب الذات ، والعالم ينبغي له أن يبعث من جـديد ، وما انحطت قيمة الانسان إلا بسبب تعسف الدولة المسيطرة على رؤوس الأموال والقوى المسلحة . والكنيسة هي التي تتنـازع سلطة الحكم مع الدوله بسلطتها الزمنية واتخاذها الأدب التوجيهي والعلوم المادية والفنون الصناعية وسيلة لفرض سلطانها على العقول ، لم تكن الخسارة التي لحقت بالعـالم إلا نتيجة للاختلاط العنصري في العرق والدم . والعنصر الجرمني هو الذي بقي لوحـده محافظاً على الطهـارة العنصرية . ومن هذا العنصر سيكون النشوء والنماء والبعث والخلاص . وفي طريق السلام سيكون الفن رائد الجميع والقـائد المظفر لكافة الشعوب وحتى الساعة الراهنة ما برح الفن في انهيـار متواصل لمعالجته شؤون البشر ينسخ عنه صورته المتحجرة ومبادئه المتفسخة ، وستكون الأعمال الفنية دستوراً للحياة . والفنـان العصري هو المرشح ليحتل مكانة الراهب ويكون خلفاً له في هداية البشر . فالمقطوعة الفنية هي المثل الحي للقدرة الالهية والصورة المثالية للدين القويم » .

ولكي يؤدي الفن رسالته على الوجه الأكمل يقتضيه تعديل الأوضاع الفنية وتسويتها حتى تصير الى حال ملاءمة للتطورات الحديثة .

فمنذ عام ١٨٥٠ بدأ واغنر تفكيره ببناء مسرح خاص وأن يقوم هذا البنـاء

في ضاحية من الضواحي تحقيقـــاً لأهدافه الفنية لا يتوخى من ورائه أية غاية تجارية أو مهنية . وعندما كان يقدم مسرحيته الخاتم النيبلونغي عام ١٨٦٢ خطب بالجمهور يستمد منه المعونة على تحقيق هذه الفكرة . وكان واثقاً من أن دعوة كهذه ستلاقي إقبالاً وقد لبى الجمهور دعوته وافتتح باب الاكتتاب لهذا المشروع وما كادت تنقضي السنون الخمس التي توالت بعدهـا حتى كان المسرح النموذجي قد تحقق بنـاؤه في بايروت وقد باشر فيه عمله بموجب الخطة التي رسمها من قبل فقد جعل الحفلات المسرحية ملكاً للأفراد دون تفريق في المراتب وبلا ثمن على أن يؤدي الشعب واجبه في الانفـاق على المسرحيات . وسرعان ما لاحظ أنهـا طريقة غير عملية حيث أشرف المسرح عام ١٨٧٣ على الافلاس . وقد تلقى واغنر إذ ذاك عروضـاً مالية قيمة في سبيل نقل مسرحه هذا إلى بادن ولندن وشيكاغو فرفضها ولم يعبأ بها وعندها قدم له لويس الثاني ملك بافاريا المبالغ التي يحتاج اليها في تحقيق فكرته وسمح له بتمثيل مسرحياته بكاملهـا . وفي عـام ١٨٨٢ اضطر واغنر للعدول عن التمثيل المجـاني وجعل لبطاقات الدخول أثمـاناً معينة وبهذه الطريقة لم يبق للأرباح الصافية من نفع سوى تضخم رأس المال المخزون .

كان هذا المسرح فريداً من نوعه لم يسبق له مثيل في سائر أقطار العالم وقد اختص فيه مكان محجوب عن الأنظار أعـد للأوركسترا وقد نصب أمام قاعة فسيحة مستطيلة يكتنفها الظلام يدخلهـا الجمهور بقلب واجف وروح ملؤهـــا الايمان والخشوع . في هــذا المسرح مثلت مسرحية بارسيفال للمرة الأولى عام ١٨٨٢ وفي هذه الحفلة بالذات ألقى الجمهور نظرته الأخيرة على واغنر الذي قدر له أن يموت بعد بضعة أشهر في مدينة البندقية في ١٣ شباط عام ١٨٨٣ .

* * *

يزعم كل من واغنر وغورّيس أن اسم بارسيفـال مشتق من أصل عربي .

وما هو إلا ذلك المخلوق الفطري الفاقد الشعور الذي كان يعمل على تحقيق سلامته بحسب النواميس الطبيعية لا بحسب القوانين العقلية. وقد عثر واغنر على هذه القصة القديمة حينما كان ينشئ مقطوعة لوهنغرين أحد أبناء بارسيفال. وقبل أن يبدأ هذه الاسطوره مرت بخاطره قصة عيسى الناصري. وأسطورة بوذية تدعى المنتصرون ١٨٥٦ وكان الوقت ربيعاً ومصادفاً ليوم الجمعة المقدس ، وكأن به يسمع هاتفاً يردد ذلك الأنين الصادر من أعماق الرحمة وهو الذي كانت تردد صداه الأجيال منذ عهد الصليب في غولغوتا تلك الزفرة تصدر هذه المرة من صدره بالذات ، وهكذا أوحيت اليه هذه المقطوعة فأخذ ينسخ الأبيات التي كان الشاعر غورنماتز يصف بها سحر الجمعة المقدسة وأثرها في نفس بارسيفال .

تلك كانت مسودتها الأولى وقد أنجز تصميمها عام ١٨٦٥ ونظم قصيدتها عام ١٨٧٧ وفرغ من تلحينها عام ١٨٨٢ .

يدور محور القصة على ثلاثة أشخاص : كوندري وهي المرأة المدنسة التي ضحكت لآلام المصلوب واعتبر الضحك منها من قبيل الزندقة والفجور . وآمفورتاس ملك الغرائال وهو الذي وقع في المعصية عندما أسرته كوندري بجمالها الفتان وبارسيفال وهو الذي يمثل ذلك الملك الساذج الطاهر الذيل يقوم بدور إنقاذ آمفورتاس عندما يكشف عن سر الآلام الانسانية والأوهام التي توجهها الرغبة والباطل الذي تقوم عليه الخطيئة .

لقد بلغ واغنر في نهاية حياته مرحلة وفّق بها بين نزعاته الطبيعية وإيمانه بفكرة التصوف التي تنشد السلام وتنكر الذات وبالتصديق التفاؤلي بالسعادة الأبدية التي ترتكز عليها العقيدة المسيحيه .

ومما يشير الى هذا الانقلاب الفكري تلك الموسيقا التي جاء بها واغنر في مسرحية بارسيفال وقد هدأ من حدتها وسكن من روعها فقد كان لوقعها على

الأذن أثر ناعم غريب لم تمهده فيما سبق من مقطوعاته .

* * *

إن شخصية واغنر لتمثل حقاً وتعبر عن أعظم عبقرية ظهرت في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر فهي صورة لذلك العهد الرومانتيكي السامي بأدبه التصوفي كما تمثل لنا الأحلام الديمقراطية والاشتراكية الوطنية وتوضح الفكرة القائلة بالتوحيد الى غير ذلك في أسلوب جزل حافل بالعظمة والوقار ، ذلك الأسلوب الذي وإن لم يبلغ صفاء الفن الكلاسيكي ولكنه كان يزخر ويفور كالمرجل بالمعاني العميقة والتعابير الأنيقة المتناهية بالسمو والرقة وقد جاوز فيها الطاقة البشرية وكانت أداته في التصوير تلك العدسة المعقدة التي استعان بها في وصف قصصه الرمزية وقد أنشأ منها بروجاً مشيدة للغة الموسيقية وخلف الموسيقيين من بعده كنوزاً من المبتكرات لا تقدر بثمن .

يقول نيتشه : لقد أبان عما احتوته ألمانيا من محاسن ومساوىء وأتحف العالم بلغة ذات صبغة ألمانية بحتة ، تنطق بما وقع قبل الأمس وبما سيقع بعد غد وليست مما ينطق بحديث اليوم .

* * *

لقد تنازع الكثيرون ذلك الميراث الواغنري الضخم ذلك الميراث الذي خلفه من بعده للوطن الألماني .

وحاول من جاء بعده التأليف المسرحي فلم يسعه إلا اقتفاء أثره وتقليده في أسلوبه ولنأت هنا باقتضاب على ذكر بعض الشخصيات :

ماكس شيلنغ Max Schillings ١٨٦٨ :

اشتهر من مقطوعاته : إينغويلدي Ingwelde ١٨٩٤ والكوميديا الغنائية

يوم الشبابة der Pfeifertag .

* * *

هومبردينك Humperdinck ١٨٥٤ — ١٩٢١ :

وقد ذاعت شهرته بأوپراه العظمى :

هينزل وغريتل	Hænsel und Gretel

* * *

هانس بفتسنر Hans Pfitzner ١٨٦٩ :

ومن أشهر مؤلفاته :

الفقير هاينريك	der Arme Heinrich	١٨٦١
وردة من حديقة الحبيب	Rose von Libesgarten	

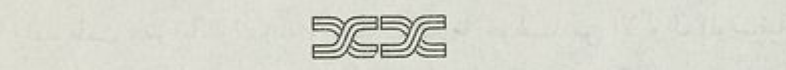
* * *

وقد انفرد من بين هؤلاء جميعاً ريشار شتراوس وهو الذي أدهش الملأ بجرأته النادرة ومهارته الآلية الفائقة وأشهر مقطوعاته الدرامائية :

النوطة النارية	Feuersnot	١٩٠١
سالومي	Salomé	١٩٠٥
ايليكترا	Elcktra	١٩٠٩
آريانا	Ariane	
الفارس حامل الوردة	le Chevalier à la rose	
امرأة بلا ظل	la Famme sans ombre	

* * *

وبالرغم مما أصاب هؤلاء الفنانين الألمان من التوفيق والنجاح فقد احتملوا كل رزء جسيم وأخذت تبدو في الأفق البعيد وتقترب منهم مواكب المدرستين الروسية والافرنسية لتكتسح مدرستهم وتنازعهم السيطرة الفنية وتسلبهم صولجان الملك الذي قلدهم إياه كل من باخ ، هاندل ، موتسارت ، بتهوفن ، واغنر ذلك التراث الذي لم يكن الألمان يتوقعون ضياعه من أيديهم . ولكل زمان دولة ورجال .



الفَصْلُ العِشْرون

برامس — ريشار شتراوس

لقد طغت الدراما الواغنرية وسيطرت على ما حولها من الألوان الموسيقية واستطاعت بطابعها الخاص ولونها الطريف أن تحتل مكاناً رحباً بين الألوان المعروفة من قبل وكانت الموسيقا المجردة وموسيقا القصر والليدا لا تزال توالي عملها وتتابع سيرها في البلاد الألمانية .

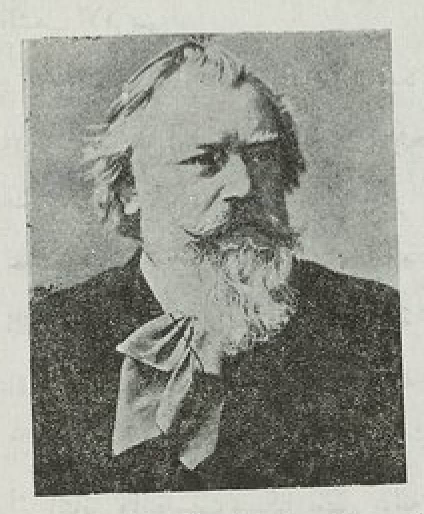
يوهان برامس

Johannes Brahms

١٨٣٣ — ١٨٩٧

لم يكن من المتطلعين الى المستقبل كواغنر أو كليتست بل كان كثير الانعطاف والالتفات نحو الماضي كما فعل مندلسون مقتفياً أثر التراث الكلاسيكي القديم في لغة مختارة رصينة البناء صحيحة التركيب منصرفاً عن كل تجدد غير أنه استطاع

أن يبرهن على جدارته الفنية في أسلوب رفيع امتاز به عن مندلسون .



كان برامس ابنـاً لعازف الكونترباس في مدينة هامبورغ قضى معظم حياته في فينا دون أن يصادفه ما يعكر عليه صفو حياته الهـادئة ولم يفكر حيـاته بالزواج مطلقاً كما أنه كان ينفر من مخالطة العـامة ولا يجد متعته إلا بالعيش بين لفيف من أصدقائه المقربين الذين احتملوه بالرغم من غطرسته وصراحته القاسية .

وكان له من المؤلفات عدد لا يستهان به : أربع سنفونيات ، وأربع كونسيرتات وعـدد كبير من الكانتاتا اشتهرت منها مقطوعته القداس المأتمي الألماني Ein Deutsches Requiem ١٨٦٨ والرينالدو(١) نيني Nanie والسداسيتان والخماسيتان والخماسية الوترية مع الكلارينيت وثلاث رباعيات مع البيان ومقطوعتان من نوع السوناتا للكلارينيت . وثلاث سوناتات للكمان وعدد كبير من المقطوعات للبيان منهـا ثلاث سوناتات ومقطوعات الانترميززي الرائعة ، ومقطوعات الفالس والرقصات الهنغارية وعدد كبير من أغاني الليدا والأغاني الجوقية .

ويمتاز برامس بين الموسيقيين الألمان بمحافظته على الطابع الألماني الصرف . فقد بز بهذه الصفة كلاً من باخ وبتهوفن وشوبرت ولعلها الخاصة التي جعلته مجهول الشخصية في فرنسا، أو لأنه لم يرد في ألحـانه ذلك اللون الذي يألفه

(١) الرينالدو Rinaldo من الألحان الدينية ومن ضروب الكانتاتا .

الشعب الافرنسي .

ولقد اختلفت آراء النـاس في مكانته الفنية فاعتبر مجدداً في نظر الشعب الألماني بينما هو في نظر الافرنسيين لم يتجاوز المرتبة الثانية حيناً والأولى حيناً آخر ولم يعتبر في مصاف العظماء إلا نادراً وأنه مضجر في الأغلب . وعلى أيـة حال فهو وإن أكثر من التأليف فمؤلفاته لم تخرج عن كونهـا بضاعة مماثلة لنتاج الفنانين من أبناء جلدته مصطبغة بالصبغة الألمانية . نعم لقد بهر الناس بمقطوعات الليدا وبجاذبية مظاهرها الوهاجة لكنه لم يستطع إزالة أثر الصنعة والتكلف في تلك المظاهر العاطفية وقد تبدو للسامع سمجة باردة . وفي بعض ألحانه الآلية يبدو أثر التأنق والتفلسف ولكن بعض أغانيه الليدا بلغت منه الفتنة مبلغاً يفرق حد الوصف أشهرها وأجملها :

العزلة في الحقول	Feldeinsamkeit
من الحب السرمدي	Von ewiger Lieb
كيف أنت يا مليكتي ؟	Wie bist du meine Konigin ?
الراحة	Rühe
الحب الجميل	Sussliebchen
تحت الظلال	im Schatten

ومن عادة برامس أن يستوحي موسيقاه من الروح الهنغارية فكانت هـذه العادة من أبرز خصائصه وأبلغها في إظهار المرح والتفوق بهذه الناحية . وامتاز بمبتكراته الايقاعية المختلفة حيث لم يكن بين معاصريه من يجاريه في هذا المضمار وانفرد باستعمال الصبغة الرمادية grisaille في تلحين ما يسمونه الاصطباغ النصفي demi-teinte وبهذه الناحية يمكن الاستشهاد بالسوناتين الأوليتين للكمان فقد عرض فيها طائفة من المحاسن الصوتية .

وقصارى القول إن برامس كان قد جمع في ألحانه طائفة من النواحي والصفات البارزة جعلتها ذات طابع خاص به وحده . وجعلت له مكاناً رفيعاً الى جانب كل من شوبرت وشومان وإن قصر عنها بقدر معين على اعتباره من فحول الشعراء الموسيقيين في القرن التاسع عشر .

أنطون بروكنر Anton Bruckner ١٨٢٤ — ١٨٩٦ :

كان والده معلماً في مدرسة آنسفيلدن وهي مدينة تقع في شمالي النمسا . تابع دراسته الموسيقية لوحده دون أن يتلقاها على أحد من المدرسين . وقد أصبح ذا معرفة وخبرة بالكونترپوان ومهارة فائقة بعزف الأرغن ، استهل حياته الفنية بفترة عاني بها أشد الفاقة حتى وافاه عام ١٨٥٥ بتقلده منصب عازف للأرغن في أبرشية لينتز . وهنا بدأ يواظب على دراسة التلحين على الأستاذين زيختر وأوتتو كيتسلر . فتوصل بفضل جهوده الفنية أن يرتقي إلى درجة عازف للأرغن في كنيسة القصر في فينا . وبعد أن قام بتأليف خماسية وترية وكانتاتا وثلاثة قداديس لحن ثمانية مقطوعات من نوع السنفونية ظهر فيها بروح مغايرة ومناهضه للروح التي جاء بها برامس . وكان دأبه التقصي والبحث عن الهارمونيات النادرة المليئة بالمفاجئات العنيفة التي تبدو عند تأديتها على غرار الأسلوب الواغنري .

هوغو وولف Hugo Wolf ١٨٦٠ — ١٩٠٣ :

كان صديقاً لبروكنر في أيامه الأخيرة وكان يجمع حوله طائفة من الموسيقيين الناشئين وهواة التجدد .

ولد في ويندیشغراتز من أعمال استيريا وكان والده دباغاً وموسيقياً وكأن به يحمل في عروقه قطرات من الدم اللاتيني بدليل شدة ميله إلى ألحان كبار

الموسيقيين الافرنسيين وقد أنشأ عبقريته بنفسه دون حاجة الى توجيه المدرسين والتحق بمعهد فيينا عام ١٨٧٥ لكنه لم يبق فيه إلا قليلاً من الوقت حيث غادره مطروداً لمخالفته الأنظمة وعندها (وقد بلغ السابعة عشر) أصبح من المتعذر عليه متابعة دروسه لوحده. عمل جاهداً وبعزم ثابت وبالرغم من شدة الفاقة التي يعانيها . ولم يكتف بالاطلاع على مؤلفات كبار الموسيقيين وخاصة واغنر الذي ترك أثراً في نفسه بل عكف على مطالعة رسائل الكتاب الألمان والافرنسيين أمثال غوتيه ، هنري دي كلايست ، غريلبارتزر ، هيبل ، رابوليه ، كلود تيليه وبعد أن وضع ألحانه الاختبارية في زمن الشباب كالرباعية الوترية عام ١٨٧٩ التي أجاد فيها وصف نفسه الطامحة وتصوير آلامه بدأ ينتقد ألحان معاصريه من الفنانين .

وفي عام ١٨٨٨ صادفت وفاة والدته وتفتقت عبقريته بغتة وتدفقت ألحانه كالسيل المنهمر بصورة يحار لها العقل في مدة لا تزيد عن ثلاثة أشهر صاغ ثلاثاً وخمسين أغنية من نوع الليدا للأشعار التي وضعها إدوار موريكي وقد جاء في رسالة بعث بها لأحد أصدقاءه قوله :

« أنا في السابعة مساء والسرور يغمرني وأشعر كأنما أعطيت مقاليد السعادة برمتها . ها هي أغنية جديدة ، آه ليتك تسمعها فتهتز لها طرباً وحبوراً وها هي أغنيتان أيضاً بل وأغنية رابعة يتردد صداها في قرارة نفسي فأرتعد لها هلعاً يا لهول ما أنا فيه من قوة مبدعة ليتني أستطيع أن أنثر أحلامي وأزاهيري على كل بائس محزون » .

صديقك المغتبط : وولف

* * *

وقد انصرف بعدها الى تلحين المقطوعات الشعرية لكل من غوتيه ،

آيشندورف وما نقل من القصائد والأغاني الاسبانية من قبل الشاعر هايزي وغوتفريد كيللر والقصائد الايطالية المختارة وقد ترجمت من قبل الشاعرين غايبل وهايزي وخلال الفترة التي انقضت بين العامين ١٨٨٨ و ١٨٩٠ لحن ماينوف عن المئتي ليدا على وجه التقريب وكلما فرغ من تلحين إحداهن صاح بملء صوته : « هذه كلها للمستقبل . فمنذ انقضى ذلك العهد الزاهر عهد شوبرت وشومان لم يأت سواي بما أتيت به لوحدي » .

وعلى حين بغتة جفت قريحته وانثلمت عبقريته فاشتد به اليأس حتى كتب الى صديقه : لم يبق لي ما أستذكره من القواعد الهارمونيـة وأصبحت خالي الذهن من الميلودية وفي ريبة من نفسي كلما تطلعت إلى ألحاني السابقة فلا تصدق عيناي أنني أنا الذي قمت بتأليفها حقاً . صلوا من أجل هـــذا الشقي المنكود الحظ واضرعوا إلى الله كيما يرد اليه مواهبه ، فاما الموت أو العبقرية الكاملة .

وفي عام ١٨٩١ عاد اليه الوحي والالهام فألف خمسة عشر أغنية من نوع الليدا الايطالية وما لبث أن عاد اليه الوجوم واستمر به زهاء خمس سنوات. . « يخيل إلي أن النهاية قد دنت في هذه المرة » .

وفي عام ١٨٩٥ عاد صوته الداخلي إلى النطق والافصاح فألف خلال أشهر ثلاث مقطوعة من نوع الأوبرا كوميك تدعى كوريجيدور le Corregidor نقلت نصوصها عن اللغـة الاسبانية للمؤلف پيدرو دي ألارتسون من قبل المدام ماريدر . كما لحن اثنين وعشرين أغنية من نوع الليدا وضمنها المجلد الثـاني تحت عنوان : كتـاب الأغاني الايطالية l'Italienisches Liederbuch ثم بدأ في توقيع الألحان الخاصة بأشعار ميشيلو آنج وللأوبرا الجديدة مانويت فيناغاس Manuet Vengas ثم أصيب بمس من الجنون في ٢٠ ايلول١٨٩٧ وهومنصرف إلى عمله الفني وانقطع الأمل بشفائه من هذا المرض الوبيل وظل يصارع القدر

حتى اختطفه الموت في ١٦ شباط ١٩٠٣ .

* * *

وهكذا انقضت حياة وولف في غمرة من الآلام والأحزان فضلاً عن أن موسيقاه لم تكن اتباع في حياته وتشترى لولا أن قيض الله له بعض الأصدقاء الأوفياء كان يتقاضى منهم بعض المنح والهبات الزهيدة ليرد بها عادية الشدة والفاقة.

وما كاد يطبق جفنيه حتى أقبلت على فنه الحظوظ من كل حدب وصوب وتبدل رأي الناس فيه وخاصة الفنانون ومدرسو المعاهد الرسمية وانبرى الكتاب والنقاد يذيعون من شهرته ويعترفون بعبقريته الفذة ، ولم تتحدث أسفار التاريخ الفني عن مثل هذه المأساة وما ظهر في الوجود لألحانه مثيلاً في التحدث عن الألم المبرح واليأس القاتل والتهكم والسخرية والمرارة والانقباض وإظهار القوة والمنعة وإرادة الحياة فمن مثل هذه الأحاسيس كانت تنبعث أغاني هذا الموسيقار المعظم ولم يكن ليماثله في عبقريته ويجاريه غير بتهوفن وشوبرت وقد يتردى في الابتذال عندما يتغنى بالحب أو المتع ولكن أسلوبه الرفيع كان ترجماناً صادقاً للأخيلة التي تقوم في رأس الشعراء. وقد وصف الناقد الكبير جورج كوهل لغنه بأنها « أعمق الموسيقات النفسية التي ظهرت في ألمانيا منذ عهد موتسارت » .

فمقطوعاته التي تفجرت بقوة اليأس واكتوت بنار الألم بقيت الى زمن قريب جداً فوق آلات البيان في منازل الفقراء من الألمان الى جانب مقطوعات شوبرت ووليم مايستر تحمل من العناوين : كتاب الأغاني الاسبانية أو الايطالية ، وقد وردت في خاتمتها أغاني ميشيل آنجيلو تثير العاطفه وتهز المشاعر .

وإنا لنورد على سبيل المثال بعضاً من الأبيات التي لحنها وولف من أغنية الموتى لميشيل آنجيلو هذا نصها :

Alles endet, *W*as entsehet
Alles, alles rings vergehet
Menschen waren wir ja auch
Froh und traurig, so wie Ihr
Und nun sind wir leblos hier
Sind nur Erde wie Ihr sehet

كل مولود مصيره العدم
كل إلى التلاشي والفناء
بالأمس كنا رجالاً مثلكم
نتبادل الأفراح والأشجان
وغدونا اليوم ولسنا من الأحياء
وأصبحنا قطعة من الأرض كما ترون .

* * *

لم يبق من مؤلفي السنفونية الألمانية حتى نهاية القرن التاسع عشر غير قليل لا بد أن نذكر منهم أبرز الشخصيات :

غوستاف مالر Gustav Mahler :

ولد في السابع من تموز عام ١٨٦٠ في مدينه كاليشت (بوهيميا) وتوفي عام ١٩١١ وقد ألف من السنفونية عشرة جمعت بين الموسيقا والغناء في بناء فخم عرضت فيه كافة الأساليب الألمانية على قواعد وثيقة محكمة ، وقد كتبت الثامنة منها للأوركسترا المزدوجة وثلاث فرق جوقية للغناء ولرباعي غنائي مزدوج بحيث يجتمع في تأديتها ألف شخص .

* * *

لودفيغ توبل Ludwig Thuille :

ولد في مدينة بوزون (التيرول) عام ١٨٦١ ويعتبر من كبار مؤلفي الليدا وقد لحن سداسية للبيان مع الآلات الهوائية وسوناتا للبيان والكمان مع عدة سنفونيات .

ماكس ريجر Max Reger :

ولد عام ١٨٧٣ في مدينة براند الواقعة ضمن الحدود البافارية وتوفي عام ١٩١٦ اختص فنه بموسيقا القصر وأبدع فيها ألف وبالغ في إظهار الرقة . متعمقاً في بحث الأوضاع الكونترپوانتية المبتكرة . وقد اشتهر من مؤلفاته سوناتتان للبيان والكمان ومثلها للبيان مع الفيولونسيل وست سوناتات للكمان المنفرد ورباعية وثلاثية وتريتان والنجوى (سيريناد) للفلوت مع الكمان والآلتو ومجموعة قيمة لعزف البيان عنوانها : من كتبي في اليوميات Aus meinem Tagebuche والاستهلاليات (پريلود) والتجاوب الأرغني .

* * *

ولكن هنالك شخصية رجحت كفتها على كل ماسبق من الشخصيات وهي :

ريشار شتراوس :

يقول رومان رولان : « كان في إهابه شبح مديدالقامة ناحل الجسم، لاتبدو منه حركة إلا لتنم عن روح الآمر . له سحنة مائلة الى الصفرة والذبول يلوح من خلالها خلجان عصبي وبها عينان قد اشتد وميضها وثغر أقرب إلى ثغر الطفولة . أشقر الشاربين أقربها الى البياض فوقها شعر متجعد كمثل تاج على صدغيه وجبهة عريضة منتفخه » .



ولد ريشار شتراوس في مدينة
مونيخ في ١١ كانون الثاني عام ١٨٦٤
وكان والده موسيقياً عازفاً في
الأوركسترا وقد ظهرت ميول الطفل
باكراً ونشأ على حبه الكلاسيكية
وكان الفضل بتنشئته هذه لكل من
زملائه الثلاث : اسكندر ريتر
(المؤلف لمقطوعتين من الأوپرا)
فاولر هانس ، ووليم دي كروني . هؤلاء هم الذين بعثوا فيه روح النشاط وبثوا الرغبة في الاطلاع على أساليب واغنر وليتست وما كتباه من أصول ومتون لموسيقا المستقبل . وكان قد أفاد من ناحية الأسفار التي قام بها الى إيطاليا من أجل العناية بصحته عام ١٨٩٢ فقد تركت في نفسه أثراً كان السبب المباشر في في تكوين عبقريته .

وقد تصفح عدة رسائل لنيتشه وأخصها (أفكار لم تر النور) ، (ظلمات في الشمال فوقها ظلمات) وبدأ يتخيل فيما كان يحلم به نيتشه (بموسيقا أكثر عمقاً وفعالية ولو أنها أقل جمالاً) أو بالأحرى فوق الألمانية Suppra allemande المزدانة بلون البحر الأزرق الشهواني وسماء البحر الأبيض المتوسط المتألقة ، ذلك اللون الذي لا يعتريه الذبول ولا الاغماء ولا يخمد أواره ...

فأخذ ينهل صفو النية والألوان البهجة من مناهلها الاستوائية وقد طغت شاعريته على موسيقاه وبروح المفكر الذي أيقظته فلسفة نيتشه كتب سلسلة من المقطوعات في أشعار سنفونية أبان فيها عما يخالج نفسه من رومانتيكية متشائمة

بلغت حد الافراط في الزهد الساخر بالنوع البشري المستمتع بالزهو والخيلاء

وهي كما يلي :

أغنية عاصفة الأسفار	Wanderere Sturmlied	١٨٨٥
وحي من إيطاليا	Aus Italien	١٨٨٦
ماكبث	Macbeth	١٨٨٧
دون جوان	Don juan	١٨٨٨

وقد سميت بالسلسلة التجريبية . ثم أعقبها بالمقطوعات الآتية :

الموت والتجلي (١)	Tod und Verklarung	١٨٨٩

دعابات تيل المحتال من أسطورة رقصة الروندو ١٨٩٤

Till Eeulenspiegel's lustige Schtreiche , nach alter Schelmenweise , in Rondeanform .

وقد ظهرت هذه المقطوعة في أسلوب منطقي بالرغم من مظاهرها الخيالية ونهجها المعقد .

وهكذا تحدث زرادشت(٢) (نيتشه) ١٨٩٥

Also sprach Zarathustrâ

دون كيشوت (صور خيالية) ١٨٩٧

Don Quixote , fantastiche Variationen

---

(١) ومضمونها قصة ذلك البائس الذي مرت بخاطره صور الحياة التي قضاها من سعادة وشقاء وصراعه مع الدهر في سبيل آماله وتحقيق أحلامه وهو يود أن يواصل كفاحه حتى اللحظة الأخيرة واذا بالموت يختطفه فينتهي الى القول : هذه هي الراحة الحقيقية .

(٢) وهي الفكرة التحررية تصور لنا واقعية رجل حاول عبثاً أن يحيط بأسرار الحياة عن طريق الدين واذا به يتجرد من العاطفة والضمير حتى اذا بدت له صورة الموت عاد الى حظيرة الدين فيساوره الشك والقلق فيطلب الى العلم مفتاح هذه الأسرار فيهديه الى أن السلامة والسعادة في الضحك والرقص عندها يلجأ الى الهرب تاركاً أبناء الحياة في غياهب الشك والظلمات.

وبالرغم من الروعة التي أودعها هذه المقطوعة ومن قيمتها الأدبية لا بد أن نتساءل لماذا خصها بهذه الألحان الفريدة مع أنها لا تعدو كونها أسطورة معدومة الشخصية .

حياة البطل Helden leben ١٨٩٨

وهي أغنية استعرض فيها صور الأعمال المجيدة والمعارك الدامية واتخذها نموذجاً للبطولة التي لا تبالي رضاء المجتمع أو سخطه ولا يغرها هتاف الجمهور وتصفيقه الحاد وتمثل الفنان الذي يعلو بمستوى فنه فوق المجتمع . أو بالأحرى وضعت لتمثل شخصيته ذاتها .

ولو أمعنا النظر في سنفونيته الأهلية La Sinfonica domestica ١٩٠٥ لرأيناها صورة واضحة ومرآة صادقة تمثله وهو في منزله بين قرينته وطفله الصغير .

يقول شتراوس : « هل ما يمنعني من أن أصنع سنفونية تمثلني وتظهر شخصيتي وأنا من يرى نفسه لا ينقص قدراً عن نابليون والاسكندر !... » .

وإذا نظرنا الى قوة ألحانه أدركنا ذلك الفارق الجسيم بين العاطفة التي يريد أن يمثلها وبين ضخامة ذلك المزيج الآلي ذلك الجهاز الصوتي الهائل الذي أتى به في سبيل تصويرها فلا بد أن يتساءل المرء : أتحتاج دعابات الأطفال الى مثل هذه السنفونية الجبارة ؟

ولقد اتصفت ألحان شتراوس بالتأرجح بين القوه والمنعة والركاكة والخفة . تراه محلقاً في سماء الرفعة في بعضها وتجده وقد تردى من الاسفاف والابتذال الى مستوى بوكشيني ولم يقصر في عنايته بالهارمونية في كلا الحالين على السواء فضلاً عن إظهاره العجائب والغرائب في توزيعاتها الآلية والألوان المحببة للقلوب . وقد وفّر لها من البوليفونية ما يليق بألحان باخ وواغنر وأسلس فيها القياد لتلك النغمات المتأرجحة العاطرة التي امتازت بها الروح الايطالية وسيّرها إلى جانب

الهارمونية الجرمنية الجبارة. فكانت موسيقاه ذات منهاج مفرغ في قالب كلاسيكي ومواضيعه مبنية في هيكل الروندو مع تحولاتها النغمية التي جعلها أقرب إلى السوناتا السنفونية .

يقول شتراوس : « لستم بحاجة إلى مطالعة المنهاج لتفهموا مضمون ألحاني في مقطوعة حياة البطل . فأنتم لا بد شاعرون بأن هنالك بطل وقع في قبضة الأعداء » .

فمقطوعاته المليئة بالتفكير العميق والارادة اليقظة والشعلة المتأججة دليل على طغيان العاطفة المشبوبة والحس المرهف . وقد تتجرد ألحانه أحياناً من قوتها هذه فتصبح في صورة الظافر المنهوك القوي وقد أعياه الجهد وأضناه النصب .



الفصل الحادي والعشرون

عودة الى الموسيقا الافرنسية

شارل غونو — غوستاف شاربنتيه

رأينا فيما سبق من البحث أن السيطرة المسرحية التي حازها كل من أوبير وماربير في فرنسا استمرت طيلة المدة التي تصرمت بين عامي ١٨٣٠ و ١٨٦٠ وقد تحدثنا عن عظيم الأثر الذي خلفاه في الأوساط الفنية وفي الموسيقا المسرحية بنوع خاص وفيما عدا النطاق المسرحي كان بيرليوز يحاول عبثاً إذكاء تلك الشعلة الموسيقية ولكن قواه تخاذلت عن بلوغ أهدافه ولم يسعده الحظ بتخطي تلك الحدود التي وقف فنه على أعتابها .

وكانت هنالك دعائم تحتاج الى تركيز وأركان تفتقر الى توطيد والبلاد تنتظر من يثير فيها الحركة الفنية ليعود الجمهور الافرنسي الى احترام تراثه الفني والتمسك به.

فكان شرف القيام بهذا المجهود الفني من نصيب شارل غونو الذي أنعش الموسيقا الافرنسية وبعث بها من جديد .

شارل فرنسوا غونو

Charles-François Gounod

ولد في باريز في ١٧ كانون الثاني عام ١٨١٨ وكانت أمه من أمهر العازفات على البيان وهي التي قامت بتنشئته الموسيقية وعنيت به حتى اكتملت دراسته في الكونسيرفاتوار بتوجيهات كل من هاليفي ، پايير ، ليزوور . وقد نال وسام روما من الدرجة الثانية عام ١٨٣٧ ثم ألحقه بالوسام نفسه من الدرجة الأولى عام ١٨٣٩ وفي مدة إقامته في إيطاليا اخذ يدرس طريقة پاليسترينا وفي أول مباشرته التلحين وضع مقطوعة من نوع القداس الثلاثي الأصوات ١٨٤١ وقداساً مأتمياً Requiem ١٨٤٢ .

وفي حال عودته الى باريز تقلد وظيفتي عزف الأرغن وإدارة الفرقة الكنيسية الخاصة بالشئون الخارجية واعتبر عضواً في المدرسة الاكليركية المقدسة (سنت سولبيس) وكان على وشك الانضمام الرسمي اليها لكنه عاد سراعاً الى الموسيقا .

وفي أثناء زيارته في ألمانيا تعرف الى ألحان شومان فأحدثت في نفسه أثراً بليغاً وأيقظت فيه ميوله الشعرية التي كانت جذوتها مكبوتة في صدره ولا يدري بوجودها وفي الفترة ذاتها بدأ يدرس ألحان بيرليوز التي وإن لم يظهر فيها أثر العبقرية ولكن بعض الخصائص الموسيقية التي عثر عليها في مقطوعتي فاوست وروميو وجوليت بنوع خاص جلبت انتباهه .

وفي عام ١٨٥٤ باشر غونو عمله في الحقل المسرحي واستهله بمقطوعة سافو Sapho تلوها مسرحية الراهبة الدموية la Nonne sanglante ولم تنل هاتان

المسرحيتان من النجاح إلا القدر اليسير .

وفي عام ١٨٥٢ عيّن غونو مديراً لمؤسسة أورفيئون (اتحاد الجمعيات الغنائية الجوقية) و (مدارس الغناء الباريزي) ولبث يوالي عمله فيها زهاء ثماني سنوات كان يؤلف خلالها بعض المقطوعات للخورس وقداسين وسنفونيتين .

وفي عام ١٨٥٨ عرض في مسرح الأوبرا كوميك مقطوعته : الطبيب بالرغم منه le Médecin malgrè lui ولكنها لم تنل ما تستحقه من التقدير في ذلك الحين . ثم قدم أخيراً الجزء الأول من فاوست الى المسرح الغنائي Théâtre-Lyrique في ١٩ آذار ١٨٥٩ وكانت من عيون الشعر الموسيقي فلم يفهمها الجمهور على حقيقتها لأول مرة. ولم توفره ألسنة النقاد وأخذت تنحو عليه بالائمة لما تضمنته موسيقاها من التعقيد والغموض والقلة في ميلوديتها وعندما مثلت هذه المقطوعة لأول مره لم يصفق الجمهور بصورة جدية إلا من أجل أغنية سيبل والمارش الحربي مع كونها أبرد ما حوته من الصفحات وبالرغم من أن الجمهور كان يترقب بفارغ الصبر الحصول على تلك الثروة الفنية الأدبية في سائر الأقطار . ولم يجن غونو أكثر من هذا النجاح بقية حياته . وقد ألف بعدها كلاً من :

فيلمون وبوسيس	Philémon et Baucis	١٨٦٠
ملكة سبأ	la Reine de Saba	١٨٦٢
ميريل	Mireille	١٨٦٤
كولومب	la Colombe	١٨٦٦
روميو وجوليت	Roméo et Juliette	١٨٦٧

وفي مدة الحرب السبعينية لجأ الى لندن وأسس فيها جمعية للترتيل وعرض مسرحيته غاليا Gallia عام ١٨٧١ وفي عودته الى فرنسا قدم مسرحياته الثلاث :

الخامس من آذار	Cinq-Mars
بوليو كتو	Polyeucto
الجزية في زامورا	le Tribut de Zamora

وتعتبر الأخيرة أقل أهمية من سابقتيها . وفي نهاية المطاف عاد إلى حظيرة الموسيقا الدينية فألف ثلاث مقطوعات من نوع الأوراتوريو :

توبي(١)	Tobie	١٨٨٢
الفدية	Rédemption	«
الموت والحياة	Mors et Vita	١٨٨٥

وقد توفي في باريز في السابع عشر من تشرين الأول عام ١٨٩٣ .

* * *

عاد غونو بالمسرحية الافرنسية إلى عزها الغابر ولونها التليد بدافع من غريزته وهيأ لها الأسباب لاخراجها في صورة الأوبرا النصفية l'opéra de demi-caractère وأتحفها من الدرامائية بما يقل عن تراجيديات غلوك . وقد سلك فيها سبيل الهزل الخفيف استجابة منه لاتجاه الميول الافرنسية التي غذاها لوللي من قبل . ولم تكن ألحانه مما يدل على النبل وأكثر ما كان يذهب بها بعيداً ويمضي في رفع الكلفة عنها بما يتجاوز الحد المألوف .

ومن عادة غونو أن يقف الحركة في ألحانه أحياناً لينفسح المجال أمام تدفق الأشعار الغنائية (ليريك) وانسيابها فقد كانت شاعريته أقوى من تمثيله التراجيدي ، وأن يقف مختاراً في نقطة عاطفية ليتيح للغريزة فرصة الظهور في مظهر ملائم لصوره التخيلية ، وكانت صناعته قريبة الشبه بصناعة بيرليوز أو

---

(١) هو ذلك اليهودي المنتمي الى عشيرة نفتالي اشتهر بالزهد والتقشف . أصيب بفقدان البصر عندما تقدمت به السن وعاد اليه بصره على يد ابنه فيما أوحاه اليه الملاك رافائيل .

تكاد تسير في منهاج ويبر . فلحنه تام الوضوح وأسلوبه هارموني معتدل . ومن دواعي الأسف أن غونو لم يكن على مستوى واحد بالنسبة لألحانه فهو يتدنى تارة ويرقى حتى يبلغ الذروة طوراً ، وعلى أية حال فله عذره وليس من الانصاف أن ننظر إلى واقعيته بعين القسوة أو نزن ألحانه بالمثقال بل يجب أن نتصور تلك الظروف الأليمة التي تعرض لها في عهد كان يسيطر عليه كل من أوبير وماربير وهذا ما يكفي للدلالة على أن مجرد وقوفه في وجه ذلك التيار الجارف من أقوى المعجزات .

وللتحديد من شخصية غونو لا يسعنا إلا الحكم بأنه كان ألمع ما يمكن أن يكونه فنان جاء في وقت كان فيه من يفضله من سلف وخلف . ويجب أن لايغرب عن بالنا مقدار ما كان يدين له سيزار فرانك وهنري دوبارك وبيزيه وأن لاننسى الخدمات التي أداها للموسيقا الافرنسية في إيجاد ذلك الحل الوسط genre moyen والليدا والشعر الغنائي .

* * *

لويس اتيان أرنست المشهور برابر Reyer :

ومما يزعم أنه قطب الرحى والفارس المغوار الذي قامت على ساعده نهضة الذوق الموسيقي عند الافرنسيين إبان الثلث الأخير من القرن التاسع عشر .

ولد في مرسيليا في الأول من كانون الأول عام ١٨٢٣ وما استقر له رأي في دراسة الموسيقا قبل العام ١٨٤٨ وهو في الخامسة والعشرين . فقد جاء إلى باريز ليعمل تحت إشراف عمته مادام فارّان وظل حياته في هارمونيته السقيمة وألحانه الهزيلة . ويلاحظ هذا النقص في كثرة المخالفات في ألحانه للقواعد النظرية وقد اشتهر من ألحانه :

المعلم وولفرام	Maître Wolfram	١٨٥٤
ساكونتالا	Sacountala	١٨٥٨
التمثال	la Statue	١٨٦١
اروسترات	Erostrate	١٨٦٢
زيغورد	Sigurd	١٨٧٠

ولم تمثل الأخيرة إلا في مدينة بروكسل عام ١٨٨٤ وكانت خاتمة مقطوعاته تلك التي سميت سالامبو Salambô وقد مثلت في بروكسل عام ١٨٩٠ وفي باريز عام ١٨٩٢ وتوفي عام ١٩٠٩ لم يدرك رايّر الشهرة إلا بعد أن طلع على الجمهور بمقطوعته زيغورد ولم يكن ينعت من قبل إلا بالمجدد بلا عبقرية ولا إلهام . وكان يشغل الناس عن التفكير به بمقالاته التي كان يحررها في جريده الديبا ويوجه فيها النقد اللاذع خدمة للفن المحروم من التشجيع .

كان رايّر أحد أولئك الموسيقيين المجددين له منزلته اللائقة . امتاز بالرقة والحنين في ألحانه وقد بلغ فيها أقصى حدود التمثيل الشعري مماثل لغونو في نزعته الفرنسية ولقد تأثر إلى حد ما بالأسلوب الألماني ولعب دوراً هاماً في التاريخ في تمهيد سبل الاستماع الى الدراما الواغنرية بين الافرنسيين وكأنه أدرك الناحية التي انفردت بها ميوله الشخصية وأنه سيكون لهذه الناحية شأنها الأول في الأجيال المقبلة .

* * *

ولا بد هنا من الاشارة ولو بلمحة خاطفة الى موسيقار آخر لم يخل من قيمة فنية ولم يؤلف في حياته سوى للأوبرا كوميك والباليه :

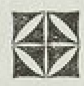
ليئو دليب Léo Délibes :

ولد في سنت جرمن دوفال (منطقة السارت) فی ٢١ شباط ١٨٣٦ وتوفي في باريز في ١٦ كانون الثاني ١٨٩٠ .

اشتهر من مؤلفاته :

هكذا قال الملك	Le Roi l'a dit	١٨٧٣
كوبيليا	Coppélia	١٨٧٠
جان دي نيفيل	Jean de Nivelle	١٨٨٠
لاكمي	Lakmé	١٧٨٣
سيلفيا	Sylvia	١٨٧٦

كتبت كلهـا بغاية من الأناقة وامتلأت برقصات الباليه البالغة أقصى حدود الفتنة والابداع وقـد تعزى لدبليب موجة التجدد في رقص الباليه وقـد ظهر أثرها في فرنسا في مطلع القرن العشرين .



جورج بيزيه

Georges Bizet



وهو الموسيقار الذي جاء خلفاً لشارل غونو واستطاع بفنه الرفيع أن يحرر الأوپرا الافرنسية نهائياً من سلطان التراث الايطالي الذي سيطر عليها حقبة من الدهر وأن يطلق سبيلها من إسار الأوپرات التي وضعها كل من أوبير وماريير وضغطها على الحريات الفنية .

ولد جورج بيزيه في باريز عام ١٨٣٨ في الخامس والعشرين من تشرين الاول وكان والده مدرساً للغناء . فالتحق بالكونسيرفاتوار وهو في التاسعة من عمره ونال فيه جوائز الشرف المختلفة الى أن حصل على وسام روما عام ١٨٥٧ وقد أزمع على السفر الى إيطاليا وكله أمل بذلك النجاح الذي يصل به إلى أوج الثراء . وفي رسالة حررها لأهله عام ١٨٥٩ يقول :

« عندما يصبح مبلغ المئة ألف فرنك في حوزتي تتوفر لنا أسباب المعيشة فينقطع والدي عن إعطاء الدروس ويتاح لأسرتنا الحبيبة دخل يغنيها وما هي قيمة هذا المبلغ في حفلتين ناجحتين في الأوپرا كوميك ونجاح واحد في مقطوعة (النبي) غنيمة قدرها مليون فرنك على الأقل ...

إلا أن السنين التي قضاها في روما لم تزوده بما يلائم ذوقه ويغذي فنه فقد

كتب في هذه المناسبة يقول : « ينبغي لكل من أراد الاقامة في روما أن يبتعد ما استطاع عن سماع موسيقاها فالواقع أنني منذ بدت أعيش في هـذا الجو اللاهارموني فقد انقطعت عن التلحين ولم تبق لي معه أية صلة » .

وقد صادف أيام إقامته هناك وجود روسيني وكان بيزيه الصغير يكنّ له حباً يقرب من العبادة ولكنه بعد عشر سنوات أقلع عن هذا الرأي وقد افتتن بألحان بتهوفن وشومان لما كان لها من أثر في نفسه ومما تحدث به في رسالة له كتبها في ١١ آذار ١٨٦٧ قوله :

« لقد صرت مثلكم الى الاعتقاد أن بتهوفن وحده يتبوأ عرش الموسيقا وأن مكانته في أعلى ذرى المجد والفخار وأصبحت السنفونية مع الخورس في نظري آية الآيات الموسيقية » .

وفي الوقت ذاته لم يكن لينكر على مايربير عبقريته في الناحية الدرامائية وكان على وشك الانكار لمزاياه عندما حضر تمثيل مقطوعته حسناء پيرت la jolie fille de Perth فقد كتب لصديق له : « كلا لست أشاطرك الايمان بأولئك المتألهين المتحذلقين وباستطاعتي أن أبرهن لك على صدق قولي بعد اعترافي بحماقة كنت ارتكبتها فيما مضى ولا شك أن هنالك ما يبرر رأيي واعتقادي أن مدرسة أولئك النافخين بالأبواق المتشدقين بالأكاذيب والأراجيف قد ماتت واندثرت وما علينا إلا أن نضرب بها عرض الحائط دون أن نذرف عليها دمعة من الحزن والاشفاق أو نشيعها بالأسف ولنسر قدماً الى الأمام !!...

* * *

لم يظهر بيزيه في شخصيته المجردة بعيداً عن المؤثرات الخارجية إلا في مقطوعته الآرلية الحسناء l'Arlésienne فقد استهل آثاره بما يأتي من المقطوعات :

صيادو اللؤلؤ	les Pécheurs de perles	١٨٦٣
ابنة بيرت الحسناء	la jolie fille de Perth	١٨٦٧
جميلة	Djamileh	١٨٧٢

وكانت هذه المجموعة مصنوعة على طريقة روسيني ، ماريير ، غونو ولكن موسيقا الآرلية الحسناء المسرحية كانت من أطرف الطرائف الفنية وليس فيما ألفه بيزيه ما يضاهي حسنها وقوتها التعبيرية ، وبفتنتها الآخاذة بلغت ما بلغته من النفوس . وكأنها وقد تقمصتها ألحان شومان في روح تتألق بهجة وتزدان ملاحة وقد بعثت فيها شمس البحر الأبيض المتوسط الدفء والنور . وفي تلك الآونة كان بيزيه قد ألف مقطوعة ملهاة الأطفال Kinderscenen تلك المجموعة القيمة الخاصة بالعزف على البيان ذي الأيدي الأربع وفيما بين مقطوعتيه الشهيرتين الآرليه وكارمن ظهرت الافتتاحية العظمى التي ألفها تحت عنوان الوطن Patrie ١٨٧٤ بناء على طلب الموسيقار باديلو Pasdeloup وفي الفترة ذاتها ألف مقطوعة فيدر Phèdre لماسّونيه وآرتيفيلد Artevelde وقد استوحى بيزيه فكرتها من المتاعب التي عانتها فرانسا في حرب السبعين ولكنه أبى أن يخلد ذكرى هذه الحرب الأليمة لعصر يسود فيه السلام وتشيع فيه الطمأنينه فجعلها في حالة كونها حادثة تتعلق ببولونيا وهكذا حوّل فيها وجهة الرأي العام الافرنسي .

وفي عام ١٨٧٥ مثلت أوبرا كارمن Carmen للمرة الأولى وهي التي أقامت لهذا الموسيقار صرحاً من المجد والفخار فكانت ألحانها مما تهتز له الأعصاب ويشع بالحيوية والطلاوة الفضة وقد استطاعت هذه الألحان أن تكون ترجماناً صادقاً للدراما وتفسيراً مباشراً لوقائعها وكأنها روحين في جسد . وامتازت ببعدها عن الشوائب والنقائص . وانفرادها بالبساطة والوضوح .

لقد كان بيزيه وهو الفنان الباريزي اسبانياً في كارمن وريفياً في

الآرلية الحسناء .

ومما يدعو الى الاستغراب أن لا تنال كارمن نجاحاً كبيراً في بدء ظهورها . وأن لا يستطيع أحد فهم موسيقاها وإدراك معانيها . وبسببها اتهم بيزيه بالمذهب الواغنري *Wagnerisme* وما أسخف من ينحو بانتقاده هذا النحو مع العلم بأن هنالك فرق بين الطريقتين لا يقل عن اختلاف الدم الافرنسي عن الجرمني .

لم يتمتع بيزيه بسعادة الظفر طوال حياته ولقد توفي وهو في السابعة والثلاثين من عمره عام ١٨٧٥ وقد خلف مخطوطة تقدمية عنوانها الدون رودريغ Don Rodrigue وبهذا الجحود فقد أضاع الفن الافرنسي شخصية عظمى من أساطين الموسيقا العاملين على نهضتها القويمة وإعلاء شأنها .

ماسونيه Massenet (جول إيميل فريدريك) ١٨٤٢ — ١٩١٢ :

ولد في مدينة مونتو بالقرب من مدينة سنت اتيان التابعة لحوض اللوار . وقد تقدم إلى الكونسيرفاتوار وهو في الثانية عشرة من العمر وكان من مدرسيه لوران (للبيان) ، ريبير (للهارمونية) ، امبرواز توماس (للتلحين) وفي عام ١٨٦٣ حصل على وسام روما عندما ألف الكانتاتا المعروفة بداوود ريشيو David Rizzio وهو في إيطاليا قام بتلحين المسرحيات النابولية والقداس المأتمي ومجموعة من الأغاني التي اشتهرت منها قصيدة نيسان Poème d'Avril والأوراتوريو ماري ماجدولين Marie-Magdelaine ١٨٦٦ .

ومن ذلك الحين أصبح من غزارة الألحان ووفرتها كالنبع الفياض وبدأ يصدر تباعاً من مقطوعاته ما يأتي :

پومبيا	Pompeia
التابع الآلي	suite d'orchestre

زواج الهولندية	Moce flamande	للغناء الجوقي الآلي	١٨٦٧
العمة الكبرى	Grand Tante	أوپرا كوميك	١٨٦٧
سيف الملك	la coupe du roi de Thulé	أوپرا لم تمثل	
ميدوز	Méduse	أوپرا لم تطبع	
المسرحيات الهنغارية	Scènes hongroises		١٨٧١
الدون قيصر دي بازان	Don César de Bazan	أوپرا كوميك	١٨٧٢
المسرحيات الفتانة	Scenes pittoresques		١٨٧٤
افتتاحية فيدر	ouverture de Phèdre		١٨٧٤
حواء	Éve		١٨٧٥
ملك اللاهور	le Roi de Lahore	أوپرا	١٨٧٧
العذراء	La Vierge		١٨٨٠
هيروديا د	Herodiade	بروكسل	١٨٨١
مانون	Manon		٨٨٤
لوسيد	le Cide		١٨٨٥
ايسكلارموند	Esclarmonde		١٨٨٩
الساحر	le Mage		١٨٩١
فيرتر	Werther	فيينا	١٨٩٣
تاييس	Thaïs		١٨٩٤
صورة مانون	le Poatrait de Manon		١٨٩٤
النافارية	la Navarraïse	لندن	١٨٩٤
سافو	Sapho		١٨٩٧
شريد نوتردام	le jongleur de Notre-Dame		١٩٠٤

المستدفئة (ربيبة المطبخ)	Cendrillon	١٩٠٥
غريزيليديس	Grisélidis	
آريان	Ariane	١٩٠٦

* * *

يعتبر ماسونيه من الفئة التي بلغت أعلى قمة الشهرة ونالت قسطها الأكبر من الاستحسان وللتعرف إلى أسلوبه الخاص حسبنا أن نستمع إلى مقطوعتيه مانون وفيرتير فقد احتفظ بهما كنموذج يستعرض فيه المحاسن والمساوىء الفنية في ذلك العهد ولماسونيه طريقة خاصة فهو يصوغ الألحان المؤلفة من الجمل القصيرة والتي تنقطع النفخة فيها قبل أن تصل إلى نهايتها فتأتي الجمل اللاحقة في مناجدة ماانقطع من الجمل السابقة فيتصل بذلك الطرفان . وبقدر ما يجد في البحث والتنقيب عن الحركات المستحدثة كان يضيع ويفسد أجمل إبداعياته النغمية . فهو من الناحية الليريكية أقل من غونو ودون مستواه في التغني بالعاطفة والحنين . ويقتصر أثر فنه الغريزي على الحواس دون القلب . وهذا ما يوضح لنـــا قيمة الأثر الذي تركته موسيقاه في نفوس الجماهير التي لم تستطع الى الهيمنة على النفوس رداً ولنفاذ ألحانه مقاومة فمن وراء هذه السيطرة كان يخفي بعض الشوائب الفنية التي لا يشعر بها إلا العمدة وأهل الحذق من أرباب الفن .

برونو Bruneau :

واسمه بالتفصيل (لويس شارل بونافانتور ألفريد)

ولد في باريز في الثالث من آذار ١٨٥٧ وكان والده عازفاً على الآلتو وكانت أمه تحترف مهنة الرسم على الباستيل . وقـد نال وهو في الكونسيرفاتوار الجائزة الأولى في العزف على الفيولونسيل عام ١٨٧٦ وتقدم ثلاث مرات لمسابقة الجائزة

الهارمونية فلم يفلح فأخذ يخوض غمار التلحين في صفه الخاص ودرس هذه المادة على ماسونيه وفي عام ١٨٨١ نال جائزة روما الأولى وبدأ يعمل ببعض النصائح التي تلقاها من سيزار فرانك .

ولم ينطلق اسم برونو في الأوساط الفنية إلا في العهد الذي ظهرت فيه مقطوعته الأولى (الرؤيا le Rêve) وهي من نوع الأوبرا كوميك في ١٨ تموز ١٨٩١ كان أميل زولا الكاتب الكبير قد ألفها من أجله وقد أصاب منها نجاحاً باهراً وفي عام ١٨٩٢ ظهرت سنفونيته الشعرية وعنوانها پانتيزيليه Penthésilée وكانت ناجحة أيضاً وفي عام ١٨٩٣ صدرت أوپراه الهزلية بعنوان الهجوم على الطاحون l'Attaque du Moulin ثم أعقبها بمقطوعة ميسيدور Messidor لدار الأوبرا والعاصفة l'ouragan للأوبرا كوميك عام ١٩٠١ والملك الطفل l'Enfant roi .

* * *

يعتبر برونو من رجال الموسيقا الواقعية véristes من طبقة إميل زولا إذ كان يتحدث إلى الجمهور ويستمع إلى أحاديثه وشكواه . وأشد ما كان يعنى بتلك الأوپرات الشعرية ومن هذه الناحية فقط كان مناقضاً لآراء الواقعيين الايطاليين محبذاً للألحان الليريكية التي لم ينتهج سبيلها إلا في مقطوعاته اللاهبة .

يقول برونو : « إن لهذا النوع مكانته الواقعية العظمى . ولولا الشعر لما كان فيه أثر للأحاجي والألغاز . أجل إنها الطبيعة الناطقة تقشع الحجب عن أسرارها ، وهي شعاع من الأضواء الفكرية ونفحة من النفحات الفلسفية تبدد ما يكتنف الحقائق من الأوهام .

فمثل هذه الناحية كان متوفراً في ألحان برونو وقد سخر لها الأدوات السهلة إلى جانب المظاهر الفخمة . وإنا لنشعر بصفاء النية وصدق الطوية من

خلال حركاتها الثائرة وهو وإن لم يكن ذا أسلوب منيع فحسبه قوته الليريكية المبدعة .

* * *

غوستاف شاربنتيه Gustave Charpentier :

ولد في مدينة ديوز التابعة لمقاطعة اللورين في ٢٥ حزيران عام ١٨٦٠ وكانت دراسته في الكمان على الأستاذ ماسّار وفي الهارمونية على پيسّار وفي التلحين على ماسونيه . وهو في عام ١٨٨٧ نال جائزة روما الأولى إثر ظهور مقطوعته الشهيرة ديدون Didon وراح يستلهم في إيطاليا النواحي التي نشأت عليها عبقرية واكتملت فيها مواهبه وخصائصه . وفي عام ١٨٩٢ عرض مقطوعته حياة الشاعر la vie du poète وهي سنفونية درامائية تتألف من ثلاثة فصول نظم شعرها بنفسه . وسلك في موضوعها طريقة بيرليوز وفي موسيقاها أسلوب ماسونيه وشابرييه كما فعل في مقطوعته الوحي الكاذب Impressions fausses .

ومن قصيدتين للشاعر فيرلين اليقظة الحمراء la Veillée rouge ورفقة السفر أثيرت في نفسه الروح الاشتراكية والرغبة في تبني فكرتها واشدة ميوله الشعبية أخذ يعبر عن أفكاره بأسلوب ناعم رقيق في أشعاره المغناة Poèmes chantés ١٨٩٥ .

ثم برز في ٢ شباط عام ١٩٠٠ بمقطوعته لويزا Louise وهي من نظمه ومن نوع الأوبرا كوميك وكانت تأديتها المئوية في ٢٢ شباط ١٩٠١ وكأن به يضع فيها ملخصاً لترجمة حياته الشخصية إذ يقول :

« أحببت أن أصف بأشعاري وأصور شبابنا للشعراء والفنانين وأنا على مشهد من تلك الأحداث الواقعية » والحقيقة أنها لصفحات جاءت بصورة مطابقة للحياة

البوهيمية في الوسط الباريزي « وقد بدت فيه الواقعية في زي مصطنع ولاحت أشباح العاطفة عن بعد سحيق . يقف الفنان البورجوازي وقفـة المستكبر المتفاخر فيتخذ من الأوضاع التمثيلية ما لا يتفق مع الحقيقـة والواقع ولا يبين عن نواياهم الصادقة . فان نطق فبالثرثرة والكلام الفارغ وإن تغنى فبما يخدش الآذان الناعمة بوقعه المخشوشن وبالأحاسيس المتكلفة الجاحدة . وإن باريز لتطل من إحـدى مصانع مونتمارتر تستشفها عيون الرسامين الأحداث الخـالية من الأعصاب الحسية أولئك المحرومين من القلوب الشاعرة » .

ثم يتحدث عن نفسه فيقول : « إن ما أراه العالم بأسره يقطن الحي الذي أعيش فيه .

وفي عام ١٩١٣ تظهر تتمة مقطوعته لويزا بالاضافة إلى مقطوعته جوليـان Julien وقد ضمنها تأليها ثانياً للحياة المونتمارترية .

ومن دواعي الأسف أن يظل موسيقـار كهذا وهو في شاعريته بعيداً عن تفهم النماذج الفنية التي أتى بها بيزيه مع مماثلته في مختلف النواحي .

***

لقد هبط الوحي والالهام الذي خلفه ماسونيه على برونو وشاربنتيه وامتدت سرايته إلى حد بعيد ، إلى بعض كبار الكتاب أمثال :

كزافيه ليرو Xavier Leroux ١٨٦٠ — ١٩١٩ :

وهو المؤلف المقطوعتين الشهيرتين :

الملكة فيامّيت	la Reine Fiammette
السائل الأفاق	Chemineau

كميل ابرلانجيه Camille Erlanger ١٨٦٣ :

وهو المؤلف لمقطوعتي :		
	اليهودي البولوني	Juif Polonais
	آفروديت	Aphrodite

رينالدو هان Reynaldo Hahn ١٨٧٤ :

وهو المؤلف لمقطوعتي :		
	كارميليت	Carmélite
	العيد لدى تيريز	la Fête chez Thérèse

هنري فيفريه Henry Février ١٨٧٥ :

وهو المؤلف لمقطوعتي :		
	مونّا فانّا	Monna Vanna
	غيزموندا	Gismonda

غبريل دوبونه Gabriel Dupont ١٨٧٨ — ١٩١٤ :

وهو المؤلف لمقطوعات :		
	لا كابريرا	la Cabrera
	مهزلة طبق الغسيل	la Farce du Cuvier
	قصة عنترة	Antar

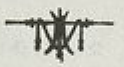
* * *

لقد أبانت دراستنا للحياة الموسيقية في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين عن أن الموسيقيين الافرنسيين وقفوا فنهم بكامله تقريباً وادخروه على الناحيتين المسرحية والتصويرية ورأينا معظمهم يعتبر الموسيقا الدراماتية غاية يسعى وراءها ويجد في سبيلها ولا ينظر اليها كوسيلة من الوسائل أو نقطة للانطلاق ولم يخلّد أحدهم مسرحية موسيقية تخليداً يضاهي في عظمته

وسمو مكانته الدرجة التي يحتاج معها إلى طول الممارسة للموسيقا الآلية في السوناتا أو السنفونية وإلى الخبرة التامة بالاخراج المسرحي وإن ما صدر عنهم لم يكن بالقدر الوافي بالأغراض التي يريدها المؤلف وبالتأدية العملية .

وكل ما هنالك أن يكون موسيقاراً يستطيع الجمع بين عالم الأصوات وحياته الشخصية ووضع إمكانياته الفنية ليقوم بأعباء الابتكارات وإيجاد الأفكار المولدة موسيقياً على غير صلة بالنصوص اللغوية بعيدة عن كل ملامسة وتصرف بالأوضاع الصوتية .

لقد كان لكل من غونو ، بيزيه ، ماسونيه ، برونو ، شاربنتيه شهرته التي ذاعت بين طبقات الشعب الافرنسي أو الشعوب العالمية على السواء ولكن مهما بلغوا من المقدرة الفنية والكفاية الموسيقية لم تكن ألحانهم من تمثيلها الروح الافرنسية إلا ما كان له صلة بالجمهور أما الثروة الحقيقية الكبرى فهي التي سيأتي ذكرها في الفصل الآتي .



الفَصْلُ الثّاني وَالعُشْرون

الجمعية الموسيقية

ادوار لالو – سن سان

لقد استطاع غونو في عهده أن يضع في فرنسا حداً لنهاية عهد روسيني ، أوبير ، بيلليني ، دونيزيتي وما يربير . إلا أن الوضع الفني في فرنسا كان يحتاج إلى النهوض به إلى مستوى أفضل وإلى تخطيه شأواً أبعد مما وصل به غونو .

فما كانت سوى ألحان كل من سن سان وسيزار فرانك لترقى بهذا الوضع وتسمو به الى الأعالي يوم بدأت عضويتها في الجمعية الموسيقية الوطنية .

* * *

تأسست هذه الجمعية في باريز في ٢٥ شباط عام ١٨٧١ واتخذ لها عنوانها الرسمي Ars Gallica وكلف بالاشراف عليها كل من سن سان Saint-Saëns وبوستين Bussine وتعتبر مهداً للمدرسة الافرنسية الحديثة واليها ينسب الفضل

بإيجاد كل طريف مستجد منذ نصف قرن حتى اليوم وقد سطعت في هذه الجمعية نجوم لامعة وبرزت وجوه جليلة المقام سامية القدر أمثال فنسان دندي ، غبرييل فوريه ، كلود ديبوسّي وغيرهم .

وقبل أن تبرز أعمال هذه الجمعية للوجود . وقبل أن تعم الروح السنفونية وموسيقا القصر وتفرض على المتشيعين للفن الافرنسي والمعارضين له فرضاً ، كان كل من إدار لالو وسن سان يجيء من الألحان أكداساً مكدسة ليعود بالموسيقا الافرنسية إلى عزتها ويبعث من جديد ذلك النوع المعروف بالموسيقا المجردة .

* * *

لالو Lalo (ادوار ، فيكتور ، انطوان) :

ولد في مدينة ليل في ٢٨ كانون الثاني ١٨٢٣ وتوفي في باريز في ٢٢ نيسان ١٨٩٢ استهل حياته بدراسة أدبية ممتازة ثم انصرف إلى دراسة الموسيقا في الكونسيرفاتوار الخاص بمدينة ليل اختص منها في الكمان والهارمونية ثم انتقل الى كونسيرفاتوار باريز وأتم دروس الكمان على هابينيك والتلحين على كل من شولهوف وكريفيكور . وفي عام ١٨٥٥ التحق كعازف الآلتو بالرباعي المعروف بآرمنغو — جاكوار Armingaud-Jacquard وهو في أول تأسيسه وأنشأ يؤلف من مقطوعات القصر تحفاً نادرة .

وفي عام ١٨٦٥ اقترن بالمدموازيل بيرنيه دي ماليني وهي من تلميذاته اشتهرت بعذوبة صوتها في طبقة الكونترالتو . وفي العام ١٨٦٧ ألف أوپراه فيسكا Fiesque ولم ينجز طبعها إلا بعد أن تداولت بعض الفرق الموسيقية تأدية بعض مقاطعها . ولحرمانه من التشجيع بدأ يعمل في التأليف لينال منه رزقاً وانعكف على تأليف أوپراه المشهورة ملك الايس le Roi d'ys وقد صارت

تأدية بعض مقاطعها من قبل الفرق الموسيقية أيضاً عام ١٨٧٦ ولم تعرض بكاملها في مسرح الأوپرا كوميك قبل تاريخ ٧ أيار ١٨٨٨ .

ومما خلفه لالو بعد وفاته مقطوعة غير كاملة عنوانها Jacquerie. وقد أكملها المسيو آرثور كوكوار وهو من مواليد عـام ١٨٤٦ ومثلت في مدينه مونتكارلو في ٨ آذار ١٨٩٥ .

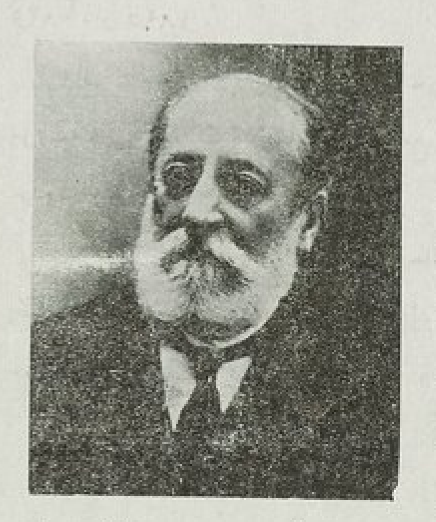
وإلى جانب الأوپرا قام لالو بتأليف سنفونيـة وثلاث كونسيرتات للكمان ورباعية وترية وثلاث ثلاثيـات للبيان مع الآلات الوترية وقد جاوزت ألحانهـا حدود الروعة .

لقد امتاز لالو بعذوبة ألحـانه وانتساق إيقاعاته وحسن تلوينه واجادته في إظهار الحنين ويعتبر من ذوى الشخصية البارزة في القرن التاسع عشر وقـــد خلدته أوپراه ملك الايس .

* * *

كميل سن سان

Camille Saint-Saëns



ولد في باريز من أسرة نورماندية الأصل في ٩ تشرين الأول عام ١٨٣٥ وكانت عمته الكبرى أول من جعله يضع أنامله على البيان بينما كانت أمه الرسامة ترغب بأن تجعل منه موسيقياً . وقد استبانت مواهبه قبل أوانها كموتسارت إذ كان يميز الأصوات الموسيقية ويفرق بين العلامات في رنات الأقداح الزجاجية وقرع الشمعدانات والأجراس . ولم يشأ أن يرتكب الحماقة في تعلم المبادئ الأولية التي تعطى عادة للصغار فكان يلاحظ أن الاصوات الخفيضة لم تكن لتساهم في الغناء أو بتركيب النغم وأول من تعرف اليه من الألحان مقطوعات هايدن ، موتسارت وغريتري ثم اتصلت معرفته أخيراً برامو وبدأ يشعر بحب وانعطاف نحو هذا الموسيقار لمجرد كونه افرنسيا مراعياً لوضوح النغمة وصفاءها وتراكيبها العلمية المسيطرة على فنه . وقد دهش هذا الطفل لألحان بتهوفن لأول وهلة غير أنه ظل غريباً عنه أجنبياً بالنسبة إلى ذوقه ولم يحاول تقليده إلا في أشد مقطوعاته وضوحاً .

وغدا تلميذاً لستاماتي يوم أصبح في السابعة من عمره وظهرت براعته الآلية

بسرعة خاطفة وبلا مشقة وفي الثاني من حزيران ١٨٤٦ عزف في صالة بلايئل لأول مرة أمام الجمهور وقد تضمن المنهاج : الكونسيرتو سي بيمول لموتسارت ، اللحن التجاوبي لهاندل ، كونسيرتو لبتهوفن . وأشارت الجريدة الموسيقية في اليوم التالي إلى أنه عزف المقطوعات المذكورة غيباً عن ظهر قلب دون أن يحتاج إلى كراساتها ، ولم يبد منه أدنى شعور بالتعب عندما كان يرسم صورة اللحن بوضوح وأناقة وأسلوب جذاب ظاهر للعيان وسط مجموعة من الآلات المختلفة الصاخبة .

وقد باشر سن سان الطفل دروسه الهارمونية والكونترپوانتية على الأستاذ ماليدن وفي الرابعة عشرة من عمره التحق بالصف الخاص بتعليم الأرغن وباشر دراسته على الأستاذ بينوا وقد نالت إعجابه تلك القسوة التي تذوق طعمها في الألحان الدينية وكان فهمه لها على غير الوجه الذي كان يتفهمها سيزار فرانك وأول ما انطبع من أثرها في نفسه ذلك التناسق الذي آنسه في تنظيم الطقوس الدينيه ومن هنا بدأت معرفته بباخ وهاندل .

وبدأ ينمو بفنه ويسمو مع الأيام ويقف نفسه ونشاطه ذخراً للناحية الفنية مبتعداً عن الخلط بين الشعور والفن منصرفاً بكليته لمارسة عمله موجهاً اليه ما وهبه الله من ذكاء وفطنة .

وفي عام ١٨٤٨ قام زيغر Segher بتأسيس جمعية سانت سيسيل وأخذ يبث في روع الصغير شوقاً لمعرفة السنفونية الايطالية وخاتمة لوريلي لمندلسون « الذي كان يبدو مثله فناناً جاء قبل أوانه » وافتتاحية مانفريد لشومان وافتتاحية تنهوزر والمارش الديني في مقطوعة لوهنغرين ومقطوعة الفرار من مصر لبيرليوز فبدا منه الاهتمام بهذه الصور والتحف النادرة وأخذ منه الاعجاب بها كل مأخذ وأدرك بفراسته الاختلاف في طبيعة هذه المقطوعات . وقد نشأ عنده الرأي

بأن مندلسون على غاية من اللين والنعومة والانسجام في ألحانه وأن شومان كان شديد التمسك بالرومانتيكية . ولم يجد أقرب الناس اليه غير بيرليوز بالرغم من تهتكه وفجوره في تخيلاته .

وكان في تلك الأثناء يستمع في دار الأوبرا الى مقطوعات ماربير التي لم تكوّن أثراً فعالاً في نفسه إلا أنه أحب منها ما يختص بالمواضيع التاريخية وفي عالم التمثيل لم يكن يميل إلا لمقطوعات غلوك وموتسارت . ومع ذلك فهو لم يفكر بعد بالتمثيل .

وهنا وقد بلغ الثامنة عشر من العمر ظهرت سنفونيته الأولى وفي العام ذاته تعرف الى ليتست وافتتن بألحانه وبهذا الفنان الخارق الطبيعة وبدأ اعتقاده بأن ليتست وبيرليوز هما كبيرا العلماء التقدميين في العصر الحديث . وقد بادله ليتست حباً بحب وأولاه عنايته الكبرى حين توسم فيه علائم النبوغ والعبقرية وتلقى دعوته فيما بعد ليشهد مقطوعة شمشون ودليلة ليقدم له كهدية سنفونيته من مقام دو مينور .

***

وقد بدأ كميل سن سان في هذه الآونة مرحلة جديدة فقد باشر دراسة التلحين على يد هاليفي ثم ما لبث أن انتقل الى رُبير Reber لينتهي إلى غونو أخيراً وعبثاً حاول الحصول على جائزة روما فمن كل المسابقات التي تقدم اليها لم يمنح أية جائزة ، ولكن لم يثنه فشله عن عزيمته أو يفت في ساعده عن مواصلة الجهود .

وفي العشرين من عمره لحن أرجوزة غنائية Ode لسنت سيسيل وثلاث سنفونيات والأوراتوريو الخاص بعيد الميلاد وخماسية للبيان مع الآلات الوترية وكونسيرتو للكمان .

لقد كانت منه بادرة حسنة وهو في ميعة الصبا وقد وجد في ممارسته عمله الفني متعة جميلة جعلت من أيامه أوبقات هنيئة لم يكن ليعكر صفوها إلا بعض التوعك في صحته وكانت بعض الآلام الناجمة عن السل الرئوي تنغص حياته وتعرضه للنوبات العصبية .

لم يكن سن سان منصرفاً بكليته للموسيقا بل كانت له ميوله الجادة إلى المطالعة الأدبية والثقافية والفلسفية والعلمية وإلى الفلك بنوع خاص وأكثر ما يرغب في الاطلاع على آراء أوغست كونت ، فلوبر ، تين ويجد روحه منجذبة نحو الحركة الوضعية الكبرى وقد ظهرت بوادرها عام ١٨٥٠ وفي الوقت ذاته كان شديد الميل إلى الرسم والتصوير وقرض الشعر وله صور عديدة بالآكواريل وفي عام ١٨٦٠ أقام سن سان حفلة موسيقية في قصر إيرار عرض فيها ألحانه جملة واحدة وكانت تأديته لحماسياته وثنائياته للبيان والهارمونيوم والفانتزيه التي ألفها للكلارينت والكونسيرتو للكمان . وانبرت الجريدة الموسيقية لوصف الحفلة بعبارتها الآتية :

« لقد أجمعت الآراء على اعتبار المسيو سن سان فناناً لامعاً وأنه من الثقافة الفنية على جانب عظيم ولكن من المؤسف حقاً أن لا تجد مقطوعاته من يحاول تأديتها فمن طبقته في باريز عشرات من الشباب المتحذلق الناطق بالخشونة وباللغة التي لم ولن يتفهمها الجمهور لما فيها من أنشاز وعوائق وبحث وتنقيب عن الألوان الغريبة المستجدة والهارمونية القاسية التحقيق والتطاول الجريء على القواعد المألوفة » .

وفي العام ذاته ظهر لوموان Lemoine وهو من كبار الهواة الموسيقيين وأسس جمعية الترومبيت غايتها العناية باحياء موسيقا القصر وقامت صلة ودية بينه وبين سن سان منذ عام ١٨٧٥ كان من نتيجتها العمل على رواج ألحانه

ونشرها بين الأوساط .

وفي عام ١٨٦٢ أقام حفلة ثانية في صالة بلايل فما كان من الجريدة الموسيقية إلا أن عابت على هذا الموسيقار الشاب تردده بين الماضي والحديث الذي انبثق فيها على يد مندلسون كثير من الشعاب التي تاه بها كبار الأذكياء ، ولكن عاد النقد فانقلب في كلمته الختامية إلى ما يشبه الاطراء « وقصارى القول أن سن سان كان في ألحانه أكثر تمسكاً بالكلاسيكية وهو الذي يتعمد إخفاء مظهره الحقيقي » .

واستمع الجمهور عام ١٨٦٥ إلى ثلاثيته الجديدة من مقام فا (أوپوس ١٨) واعتبرها خطوة هامة في تاريخ موسيقا القصر الافرنسية . وقد نطق فيها لأول مرة بألحان فرحة وجادت قريحته بمثل حنينها وصفاءها وفعالية السحر في مضمونها فقد تألبت أجمل المزايا وانفردت في هذه التحفة النادرة .

وأطل عام ١٨٧٠ وفي حقيبته البؤس والدمار فاستنفرت الجنود واستحثت العزائم والهمم وفي ١٨٧١ تألفت جمعية قوامها الشباب الموسيقي تدعى الجمعية الوطنية الموسيقية واتفق كل من سن سان وبوسئين على تولي إدارتها . ولهذا انحسر النقاب عن آفاق جديدة في حياة هذا الفنان وران عليها عهد كان أشد ازدهاراً وأكثر نتاجاً ففي أقل من عشر سنوات ألف سنفونياته الشعريه الأربع والسوناتا للفيولونسيل والرباعية (أوپوس ٤١) و المزمور الثامن عشر والأربع كونسيرتات ومقطوعة الطوفان le Déluge ومقطوعة شمشون ودليلة Samson et Dalila والقداس المأتمي ، والليرو الهارب والسباعية .

وبعد أن فرغ من تآليفه هذه انبرى للعمل المسرحي واستهله بهذه المقطوعات :

الأميرة الصفراء　　la Princesse jaune　　١٨٧٢

الطابع الفضي	le Timbre d'argent	١٨٧٧
اتيان مارسل	Etienne Marcel	
هنري الثامن	Henry VIII	١٨٨٣
پروزرپين	Proserpine	١٨٨٧
آسكانيو	Ascanio	١٨٩٠

* * *

كان كميل سن سان موضع جدل ونقاش بين الفئتين التقدمية والرجعية. وما ذاعت له شهرة عالمية إلا في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر وخاصة عندما ظهرت مقطوعته شمشون ودليلة في دار الأوپرا ١٨٩٢ فقد نال الاعجاب في فرنسا وألمانيا واعتبر كأعظم موسيقار افرنسي. وفي انكلترا فقد أخذ الجمهور بأصالة ألحانه ورفعة قدرها وجعله في المكانة العليا بين المعاصرين. وانهالت عليه ألقاب الشرف في فرنسا يوم تقلد الوسام الذهبي. وتكللت شيخوخته الخضراء بأكليل الغار الذي يسخر من كر السنين. هـذا الرجل الذي قضى طفولته حقيراً هزيلاً ناحل الجسم أصبح في شيخوخته متين البناء ناشط الحركة عالي الهمة قضى حياته في الأسفار والتنقل بين فرنسا والمناطق الجنوبية ومصر وافريقيا وجزر الكناري طلباً للراحة والصحة وخلو البال.

وكانت وفاته بالسكتة القلبية أثناء رحلته للجزائر في ١٦ كانون الأول عام ١٩٢١ وقد بلغ السادسة والثمانين.

***

لقد انطبعت صورة سن سان وملامح وجهه في كل القلوب. تلك الملامح

التي كانت تخيل للناظر إليها صورة الأستاذ بجبهته المتناسقة وعينيه المتوقدتين وقد أطلت منها أشعة الفكر العميق وعلائم الكآبة والمهابة وكانتا أشبه بعيني ديكارت . وأنفه الأقنى ينم عن روح الزعامة وثغر تشيع منه مرارة الألم .

يعتبر سن سان كلاسيكياً ولكن من اللون الافرنسي . فهو الذي يعتبر القد (الفورما) قاعدة أساسية يرتكز عليها فنه ذلك القد الذي يدين بهارمونيته إلى التفكير العميق أكثر مما يدين للاحساس . وكانت لغته الموسيقية شديدةالوضوح تنم عن ذكاء مفرط وألحانه كانت من النبل ما يليق بعظماء القرن السابع والثامن عشر وأشرافهم . وقد رأى الكثيرون فيه شبهاً بفولتير وكأنهما صنوان من طبقة فنية واحدة اتحدا بتفكير واحد وثقافة موسوعية تهكمية وضعية Positivisme واحدة .

وكانت عقيدته الوضعية فوق كل شيء ومن كلماته المأثورة : « بقدر ما ترتقي العلوم تتجلى قدرة الاله » ، (ما الروح إلا شعاع مفصح عن النتاج الفكري) وكان يحتمل من الوضعية هذه همومها وأحزانها ، كما وقفت بأشباحها في وجه الانكار ، وبذلك كان يشبه الحالة التي كان عليها بيرليوز ، وكان أحب اليه تلك المواضيع والمشاهد التي كان يستعرضها في الكتاب المقدس . تلك عادة اكتسبها بفضل والدته التي أحسنت توجيهه باكراً إلى العناية بالتاريخ المقدس فحين لم يكن له من العمر غير إحدى عشر عاماً باشر تصميم التراجيدية العظمى : موسى على جبل حوريب وبعدها بزمن قصير لحن الأرجوزة l'ode التي نظمها فيكتور هوغو تحت عنوان : موسى ينجو من الغرق . ومن أول الدلائل على ذلك نجاحه في مقطوعة شمشون والمزمور الثامن عشر والطوفان .

وكان في نجوة من اليأس بفضل التهكم الذي ملك زمامه ووقف به في وجه خصومه . فقد أضاف هذه المزية إلى قدرته الخارقة وفنه الرائع . ولم يكن يصدق

الادعاء بأن الناس خلقوا ليتمشقوا الحياة فرأيه في ذلك أن الانسان خلق من أجل الحاجة اليه في الحياة . وأنه نشأ على هوايته بالفن لا ليعيش من مواردالفن أو ليجني ما يشتهي من الثمرات ويلق بغيته من المسرات الضئيلة التي تتصدق بها هذه الحياة .

كان يفسر لنا روحه ، وليس للفن حسب اعتقاده نهاية خارجة عن نطاقه ومضمونه ، وفي كل مناسبة كان سن سان يعلن ويؤكد أهدافه الفنية بقوله : أحب الفن للفن.. فلم يتقلد حياته عملاً مأجوراً ولم يضع فنه تحت تصرف أية غاية أدبية أو فلسفية . وهو إلى ذلك يملك من الجرأة ما بقي بجعل مظاهره صريحة كأفكاره دون مواربة أو خداع ولم يتخذ لنفسه برقعاً يحجب ما في قرارة نفسه ولم يتصنع في فنه الورع . وهـذا ما جعله يمتاز ويتفوق على أقرانه . فقد جاء في زمن أحب الناس فيـه الرومانتيكية حتى العبادة . وكان رائد كل فنان أن يأتي بضروب الأحاجي والألغاز ويتفنن بالمظاهر الدينية المتقشفة ليبهر أنظارالجمهور كما فعل بتهوفن في دوره الأخير أو كما فعل واغنر ممن كانوا سادة الموقف في القرن التاسع عشر . وكان الخلط بين الفن والأدب عندهم ضرورة ملحة وبالرغم من تلك الضجة القائمة على ساق وقدم كان سن سان في عزلة وتجرد وعلى وثيق ارتباطه بالماضي وبغريزته الشخصية فقد ظل لوحده مخلصاً للفورما دون أن يتأثر بتلك الأزياء الحديثة وهنـا يكمن السر في عظمته . ويتجلى اخلاصه للفورما من حديث له يقول فيه :

« أما الكلام عن الموسيقا الزجاجية فهو ممـا يتحدث به الألمـان ، إنها لذات طابع جميل أخاذ ، ولكن ما هي قيمة رنتهـا إذا كان الزجاج مصدوعاً » .

ومن الناحية التاريخية فقد لعب سن سان دوراً هاماً في الموسيقا(١) استطاع أن يعيد للموسيقا الافرنسية مجدها الغابر وجاء بما لم يستطعه بيرليوز من الالحان التي يئس من تحقيقها في حياته ومهد السبيل لايجاد جمهور يستطيع أن يتفهم ما أخرجته المدرسة السنفونية الافرنسيه في أواخر القرن التاسع عشر .



---

(١) يقول المؤرخ الافرنسي : يعتبر سن سان مندلسوناً افرنسياً . وكانت له الجدارة والصدارة في فرض حب الكلاسيكية على الجمهور والفنانين وهو مثله أيضاً في تذكير الناس بكبار الشخصيات الفنية القديمة وضرورة النسج على منوالها بدلاً من الألحان الطريفة المستجدة .

الفصل الثالث والعشرون

مدرسة سيزار فرانك

فمسان وندي

تولى سيزار فرانك زعامة المدرسة الافرنسية الحديثة منذ بدايتها أي منذ السنين التالية لعام ١٨٧٠ وقد التفت حوله العناصر المتطرفة لاعتباره حجة ترجع اليها في النواحي الفنية المختلفة واليه يعود الفضل بتلك الخطوات التحررية التي انتهجتها هذه المدرسة والحركة التي بدت نموها وسيرها التقدمي الى أمد بعيد مخالفة ما بناه الأوائل من أسس وقواعد .

* * *

سيزار فرانك César Franck :

ولد في مدينة لييج في ١٠ كانون الأول ١٨٢٢ كان والده يختار له البراعة الآلية فقط . وهو في الحادية عشر من العمر كان عزفه على البيان عزفاً رائعاً

شهد له ببراعته الجمهور المستمع اليه في البلا البلجيكية . ولما قدم باريز منتمياً الى الكونسيرفاتوار استطاع أن ينال من أوسمة الشرف أرقاها لاجادته في عزف البيان ولما يتجاوز سنه السادسة عشر .

وفي الثامنة عشر نال الجائزة الأولى بالتجاوب وفي التاسعة عشر نال الجائزة الثانية للأرغن . ثم باشر استعداده للمسابقة المؤهلة لوسام روما الكبير لكن والده حدّ من نشاطه وعاد به إلى بلجيكا على أمل منه بأن ينال ولده حظوة لدى الملك ليوپولد الأول على اعتباره فناناً ناشئاً . ولما خاب هذا الأمل عاد فرانك إلى باريز عام ١٨٤٤ وبدأ يعتاش من وراء مهنة التعليم للبيان وعزف الأرغن .

ولم تدع له هــذه المهنة وقتاً كافياً للتلحين . وأينما حول طرفه ألفى نفسه محاطاً بأقطاب الفن وأساطينه فروسيني وماربير وأوبير كانوا من أبرز وألمع المؤلفين للمسرح بينما السنفونية وألحان القصر لم تكن لها سوق رائجة في الأوساط الفنية . فرأى أن يتذرع بالصبر والانتظــار حتى أتيحت في الكونسيرفاتوار مباشرة التأدية لرباعيات بتهوفن وقدر لها أن تجد من يستطيع الى فهمها سبيلاً . عندها بدأ فرانك عمله في التلحين . وكان من المتفق عليه في ذلك العهد أن تكون الموسيقا الدينية إما مسرحية أو بلغة غير مفهومة من الجمهور . ففي غاية من التواضع أخذ سيزار فرانك يقلد ويؤيد هـذه العادة ويقوم بتعاليمها حرفياً . وكان قداسه الأول وقـد تألف من ثلاثة أصوات وفقاً لهذه الشروط ويعتبر من المقطوعات العميقة الأثر لمــا حوته من تراكيب على غاية من الدقة والاتقان .

ولم ينج فرانك من ألسنة النقد إلا بفضل براعته في الأرغن حيث قضى ردحاً من الزمن في كنيسة نوتردام دي لوريت ثم انتقل عمله فيها إلى كنيسة سنت كلوتيلد . حتى انتهى به الأمر الى اعتزال العمل والاعتكاف بعيداً عن

ضوضاء المجتمع وراح ينهل من معين باخ مستجيباً لنداء غريزته وميوله الشخصية قاطعاً كل صلة له مع معاصريه .

وعندها تفتحت عبقريته واستضاءت قريحته وبدأ يعمل جاهداً في التلحين دون أن يلجأ الى معين أو نصير وأحاطه الجمهور بغشاوة من النسيان ودائرة من الفراغ إذ لم يكن أحد ليتفهمه على حقيقته حتى قيل إنه ينطق بلغة لا ارتباط لها بالحواس . ومقطوعاته التي ألفها من نوع الأوراتوريو كالفداء Rédemption أو الغبطة الأبدية les Béatitudes أثارت عليه حملة شعواء ولم تعتبره الأوساط الفنيه استاذاً في الكونسيرفاتوار عام ١٨٧٢ إلا لبراعته في الأرغن ، فضلاً عن كراهية زملائه المؤلفين له بدافع من الغيرة الحمقاء والحسد والضغينة وقد أجمعوا كلهم على اعتباره عدوهم اللدود فكانوا كلما شغر ركن من أركان التدريس في المعهد هرعوا إلى إسناده الى الأستاذ أرنست جيرو وهو عميد الأكاديمية والملقب بضابط المعهد وهو في الثامنة والخمسين .

ففي عام ١٨٨٩ عندما صارت تأدية سنفونيته من قبل فرقة الكونسرفاتوار بدت علائم الانزعاج على وجوه الأعضاء المساهمين في تأديتها وهزوا بأكتافهم استخفافاً وصاح أحدهم قائلاً « حتى الكور الانكليزي له عمله في السنفونية ؟.. » فتولى غونو الاجابة على سؤاله متهكماً وبلهجة رصينة قائلاً : « في مثل هذه الألحان تقوم البراهين على ضعف المادة وتجوزها حتى الى المعتقدات » .

وقد صادفت وفاة غونو هذا العام وأتيحت لسيزار فرانك فرصة النجاح الباهر في الجمعية الوطنية عند تأدية رباعيته وهبّ كل من في الصالة قائماً ليصفق لها ويهتف بالاعجاب .

فتهللت دموع الشيخ فرحاً وصاح : « واطرباه لقد بدأ الجمهور يفهمني ! . » ومن ذلك الحين بدأ يشق لنفسه طريقاً في الحياة لا يستعين بدليل ولا يستنجد

بخليل وأخـذ يناضل وسط خضم من المعا كسين والمشا كسين وقـد تضافرت جموعهم وتألبت لخذلانه وتثبيط عزائمه . ولم يكن أحدهم يسممه كلمـة تشجيع أو استحسان حتى في مقطوعاته الناجحة . فانصرف إلى عمله لا يلوي على أحـد كما انصرف باخ من قبل راضياً بما قسم له . وقـد ناهز عمره الخمسين ولما يظهر من نتاجه سوى قدر زهيد قوامه الثلاثيات الأربع للكمان والفيولونسيل ١٨٤١ — ١٨٤٢ ومقطوعته الكبرى روت Ruth ١٨٤٣ — ١٨٤٦ والقداس الثلاثي الأصوات ١٨٦٠ والست مقطوعات الكبرى للأرغن ١٨٦٠ — ١٨٦٢ . وأما مقطوعاته القديمة العديمة الذكر فلا حاجة للتنويه عنها .

ونكتفي هنا بتعداد مقطوعاته الرائعة التي ألفها وقد تجاوز الخمسين :

السنفونية الشعرية (الفداء)	Rédemption	١٨٧١-٧٤
« « ايثوليد	Les Eolides	١٨٧٦
ثلاث مقطوعات كبرى للأرغن		
خماسية للبيان مع الآلات الوترية		١٨٧٨-٧٩
الأوراتوريو ... الغبطة الأبدية	Les Béatitudes	١٨٦٩-٧٩
المسرحية المقدسة روبيكا	Rébecca	١٨٨١
السنفونية الشعرية الصياد اللعين	Le Chasseur maudit	١٨٨٢
السنفونية الشعرية الجان	Les Djinns	١٨٨٤
الاستهلالية كورال غنائية تجاوبية		
الأوبرا هولدا	Hulda	١٨٨٢-٨٥
التحولات السنفونية للبيان مع الأوركستر	Variat. symph.	١٨٨٥
السوناتا للبيان والكمان		١٨٨٦
استهلالية ... آريا	Aria	١٨٨٦-٨٧

السنفونية الشعرية بسيشه	Psyché	١٨٨٧
السنفونية من مقام رى مينور		١٨٨٦–٨٨
الرباعية الوترية		١٨٨٩
الدراما الغنائية غيزيل (الغير الكاملة)	Ghisel	١٨٨٨–٩٠
الكورالات الثلاث للأرغن		١٨٩٠

* * *

لقد جار القوم في الحكم على فن سيزار فرانك وكان حكمهم في منتهى القسوة للزراية به كما أسلفنا .

وقد أكثر من الترداد في جمله القصيرة من ذات المقاطع الأربعة ويظهر بأنه كان يتوخى السهولة وقلة الاجهاد الفكري فيما عنى به من ترديد الجمل وتتابعها على وتيرة واحدة مع السكتات المنتظرة والاستعارات المفروضة والقفزات التي لا سبيل إلى تفاديها .

تتألف جملته الأولى في السوناتا التي وضعها من سبعة وعشرين مقطعاً . ويقول ليكو وهو من خاصة تلاميذه مفاخراً : « لقد تضمنت نغمتي التي أدرجتها في القسم الثاني من السوناتا سبعاً وعشرين مقطعاً كما جعلت الموضوع الأول في رباعيتي من ست وأربعين . ولا بأس فيما صنعت فقد اتفق لشيخنا الكبير جان سيباستيان باخ أن جعل كثيراً من نغماته فيما يقرب من هذا المقدار حتى ظهر موضوعها من مبتداه الى منتهاه كمقطوعة موسيقية قائمة بذاتها » .

وقد اعتاد الوفرة من العقود الهارمونية والتصرفات المستحدثة والكثرة من التحولات النغمية والمراوغات اللحنية والتدرجات المصفحة . وكأنه بهذا أراد أن يخلق لنفسه هارمونية خاصة . وكان يتمتع بكامل حريته في تحولاته النغمية والتلوينية chromatisme ويفرغ في ألحانه صوراً صوتية حديثة ويستحدث من

التعابير ما لم يكن أحد يجاريه في سموها .

ولقد كان رومانتيكياً شديد التأثر بألحان بتهوفن في دوره الثالث وبألحان واغنر وكان أشد تعلقاً بألحان باخ فهي التي أسبغت على ألحانه طابعها الخاص . ولشدة إخلاصه ونقاء سريرته جعل الكثرة من الطلاب تلتف حوله وتتزود بدروسه القيمة وتنهل من فيض علمه الغزير وقد أحاطهم بأسرار الهندسة الصوتية وعلمهم كيف يحترمون فن الأوائل وتراثهم الخالد .

* * *

ألكسيس دي كاستيلون Alexis de Castillon ١٨٣٨ — ١٨٧٣ :

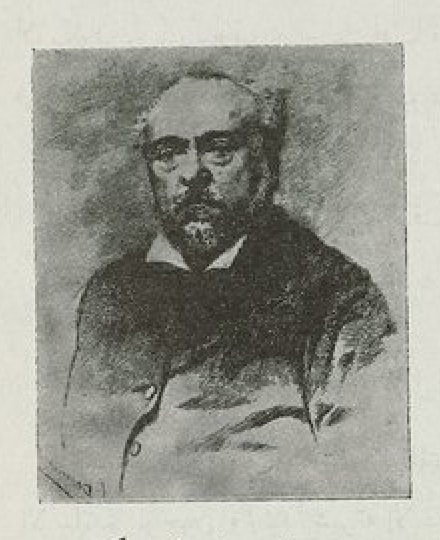
بدأ حياته ضابطاً في الجيش ولم ينصرف إلى الموسيقا إلا متأخراً . لحن خماسية ورباعية للبيان مع الآلات الوترية ورباعية وترية وسوناتا للكمان وعدة مقطوعات أخر مختلفة . وكان على صلة وثقى بسن سان وغيره من الموسيقيين لمساهمته بتأسيس الجمعية الوطنية ١٨٧١ وامتازت ألحانه بكونها مزيجاً من ألوان مختلفة وبلغ بعض صفحاتها منتهى الروعة وكانت من الرومانتيكية في الصميم وتطل منها الشاعرية في عرض نغمي بديع وإيقاع سوي .

* * *

عمانوئيل شابربيه

Emmanuel Chabrier

١٨٤٢ — ١٨٩٤



بدأ حياته هاوياً للموسيقا و كانت أولى مؤلفاته عام ١٨٧٧ مقطوعة الكوكب l'Etoile وهي من نوع الأوبريت وفي عام ١٨٨١ أسندت اليه إدارة الخورس الجوقي في فرقة لامورو وفي عام ١٨٨٣ ألف الرابسوديه اسبانا Espâna ونال بها كل الاعجاب ثم انصرف بعدها الى التأليف المسرحي فظهر كل من مقطوعتيه غويندولين Gwendoline وقد مثلت في بروكسل عام ١٨٨٦ والملك بالرغم عنه le Roi malgré lui وهما من نوع الأوبرا كوميك وعاش شابربيه حياته على صداقة وولاء لحبذي طريقة فرانك . على أنه كان يتصرف بتلحينه حسب رغباته وخصائصه المميزة له ولم يقلد فرانك اسعة خياله وقوته الابداعية وميوله الهزلية ودعاباته المرحة .

وتذهب به سرعة الخاطر بعيداً عن المواضيع الجادة فيتخطاها الى المهازل الشعبية في حدود الابتذال تمشياً مع غريزته المرحة التي لقب من أجلها بالطفل الظريف وقد جادت قريحته بألف مقطوعة في لحنها وهارمونيتها وإيقاعاتها وتوزيعها

الكامل وكان جلتها مما تغتبط له النفس وتتشنف به الأسماع بتلك الحيوية المتدفقة من ألحانه .

بدأ شاربيه يشق طريقاً جديداً في عالم الموسيقا ممهداً لمؤلفين جدد جاءوا من بعده أمثال ديبوسي وكل من سار على المذهب الانطباعي impressionnisme . وأغلب ما يغلب على ألحانه العنف اللاهب والألوان الصارخة والوضوح الذي كاد أن يكون عارياً بأسلوب يخرج عن أدب الظرف والكياسة التي سار عليها ديبوسي فهو من شبان العصر المتبجح بالقوة والميوعة .

وعلى أية حال فان مقطوعة اسبانا كانت من أروع المقطوعات للبيان في صورة اختلفت في آفاقها عما جاء حتى ذلك الوقت من السنفونيات وموسيقا العصر .

* * *

هنري دوبارك Henri Duparc :

ولد عام ١٨٤٨ ويعتبر بين أوائل المتخرجين قبل عام ١٨٧٠ تحت إشراف الأساتذة الموجهين ولم تبدأ شهرته إلا عندما ظهرت سنفونيته الشعرية لينورا Lénore ١٨٧٥ ومجموعته الاثنى عشرية وأهم ما احتوته هذه المجموعة :

الدعوة الى السفر	l'invitation au voyage	١٨٧١
فيدليه	Phidylé	
الحياة السابقة	la Vie antérieur	

وتعد من خيرة الأغاني الليدية التي ألفت في فرنسا . امتازت بأسلوبها الرفيع وصورها الحسية الناطقة وجملها العريضة الأطراف البعيدة الأهداف . فمن هذه الصفحات النبيلة وأمثالها بنيت هياكل النهضة الافرنسية الحديثة .

فنسان دندي Vincent d'Indy :

ولد في باريز في ٢٧ آذار ١٨٥١ وكانت أسرته من أعرق ما عرف من الأسر وأكرمها محتداً وهي فضلاً عما تتمتع به من الجاه والثراء قد انحدرت من أصل كان يقطن المنطقة الآرديشية فكان يقضي عطلته الصيفية في عهد طفولته بين الجبال الفيفارية وقد هام حباً بهذه المنطقة لأنها كانت معقل أجداده وأكثر ما كان يمتع الطرف بمشاهد طبيعتها الخلابة وهو يخطر في غابات الصنوبر ينشق نسيمها العليل وفي حقولها الفضة يتفيأ ظلالها ويلاحق القطعان والرعاة متصعداً الروابي الشامخة ليمتد بصره الى الأفق البعيد فيبدو لناظره وادي الرون ومن خلفه قمم جبال الألب المغطاة بالثلج والجليد .

تلك كانت مصادر وحيه العميق ومن هنا انبعثت ذكرياته المجيدة . ومن هذا الوحي ومن تلك الذكريات تكونت عبقريته الفنية .

لقد فقد أمه غداة مجيئه إلى هذه الدنيا وأقدم الكونت دندي والده على زواج آخر . فتولت جدته المدام تيئودور دندي تربيته وكانت من الثقافة الموسيقية على جانب عظيم فباشرت اعطاءه دروس العزف على البيان منذ كان في التاسعة وأخذ يتلقى على كل من الأستاذين ديمير ومارمونتيل دروسه النظرية وعلى الأستاذ لافينياك دروسه الهارمونية .

وفي عام ١٨٦٩ اجتمع دندي الى المسيو دوپارك وبواسطته تعرف الى واغنر إذ كانا صديقين متجاورين . وكانت هنالك فرصة سانحة ليساهم معها في تأدية مقطوعات الآلام لباخ . وفي نهاية حرب السبعين بدأ يتلقى على الأستاذ سيزار فرانك دروساً خاصة بعد أن انتمي الى صف الأرغن عام ١٨٧٣ وحصل على الجائزة الثانية ثم على الأولى عام ١٨٧٥ .

وشاء أن يلم بكافة النواحي الفنية ويتزود بقسط كبير من الثقافة الموسيقية ولم يعبأ بالعروض التي قدمت اليه ليعمل محترفاً رغم أنها مما يدر عليه المال الكثير وقد قدم نفسه للعزف على الأرغن في كنيسة سنت لو ثم انتقل الى العزف على التمبال الى أن أصبح مديراً للخورس في الفرقة الكولونية . وسافر بعدها الى ألمانيا ليكون على كثب من ليتست وقد ساهم معه في إقامة الحفلات الأولى لمسرحية الخاتم النيبلونغي في مدينة بايروت ١٨٧٦ كما أنه اشترك في أعمال الجمعية الوطنية حيث تقلد فيها أمانة السر وما لبث أن أصبح مديراً لها فيما بعد .

وقد رشح لكرسي التلحين في الكونسيرفاتوار فأبى لرغبته في الالتحاق بدار الألحان Schola Cantorum التي تأسست عام ١٨٩٦ في باريز من قبل الأساتذة بورد Bordes ، غيلمان Guilmant وصاحب الترجمة .

في هذه الفترة من حياته انصرف بكليته للتلحين وأصدر فيه نتاجه الضخم كما ورد في الجدول الآتي :

والانشتاين للأوركسترا	Wallenstein	١٨٧٩-٨١
قصيدة الجبال للبيان	Poème des Montagnes	١٨٨١
هيلفيتيا للبيان	Helvetia	١٨٨٢
أغنية الاجراس (أسطورة درامائية)	Chanson de la Cloche	١٨٨٦
الثلاثية للبيان والكلارينت والفيولونسيل	. . . .	١٨٨٧
لوحات السفر للبيان	Tableaux de voyage	١٨٨٩
الرباعية الأولى للآلات الوترية	. . . .	١٨٩٠
الفيرفال (مسرحية من تأليف لامونيه)	Fervaal	١٨٨٩-٩٥
السنفونية الجبلية	Sym. Cèvenole ou montagard	١٨٨٦
الرباعية الثانية للآلات الوترية	. . . .	١٨٩٧

إيستار للأوركسترا	Istar	١٨٩٧
الأجنبي (مسرحية من تأليف لامونيه)	l'Etranger	١٨٩٨-١٩٠١
السنفونية الثانية مقام سي بيمول		١٩٠٣
السوناتا من مقام دو للبيان والكمان		١٩٠٧
يوم صيف في الجبل	Jour d'été sur la montagne	١٩٠٥
السوناتا من مقام مي للبيان		١٩٠٧
السنفونية الثالثة	De bello Gallico	١٩١٦-١٨
أسطورة سنت كريستوف (أوبرا مثلت في باريز) . . .		١٩٠٨-١٥
قصيدة السواحل للأوركسترا	Poème des rivages	١٩١٨-٢١

* * *

لئن خاض في كل موضوع وأتى بكل لون من الألحان فقد جنح إلى الاقلال في كل من هـذه الأنواع فجعل منها مجموعة منوّعة وكانت مقطوعاته من بديع الألحان وطريفها .

ولم يصرف دندي حياته بمجرد التأليف بل أن معظم أوقاته كانت رهن العمل الجدي المتواصل في دار الألحان (السكولا) وفي الدراسات العلمية ، باذلاً فيها قصارى جهده بالنشر والدعاية للحفلات الموسيقية وطبع المخطوطات العلمية المجهولة في الأوساط لسيزار فرانك وغيره من كبار المؤلفين ويعتبر فنسان دندي رسول النهضة الحديثة وقد اعتبره معاصروه رجل أعمال أكثر مما هو فنان وأسفوا لفقده وخلو الأجواء الفنية من أمثاله لأن الفترة التي قضاها في سبيل تحقيق أهدافه العملية كان قد انتزعها من صلب الزمن الذي كان فيه أحوج ما يكون إلى صوغ ألحانه . ولا ريب أن قيمته الأدبية ومكانته القومية تكمن وراء تضحياته في خدمة الفن والوطن .

كان مصوراً صادقاً للحياة التي عاشها والبهجة التي كان ينعم بصورتها الجميلة وكان له مقام رفيع وشهرة يدوّي صداها في الآفاق لا لتعمقه في العلوم بل لقيمته الأدبية السامية . ولم تكن قيمة ألحانه بالنسبة لما بلغته من القوة والمنعة بل لأنها كانت تعبر وتصوره رجلاً وقف حياته للمجتمع وتحلى بأكرم الخصال وأنبلها . فسماء النبل تطل من خطوط وجهه القويمة وطلعته الوسيمة . جبهة عالية ، عينان نفاذتان تتقد فيها نظرات ثاقبة . تجمع ملامحه صور المعارضة والمشاكسة في إطار من الرقة والصفاء . ولو نظرنا اليه من خلال ألحانه لما رأينا فيه رجلاً عرف حياة الترف في نعومتها . فقد صور حياته وما انطبع فيها من أثر الجبال والوهاد بلهجة صادقة لم تعرف المواربة . وأبواب فنه مغلقة في وجه النبلاء وتطل بوجهها المشرق الضاحك نحو الجماهير الشعبية . ولقد أحاطت ريشته بتصوير الشعب في أفراحه وأحزانه وامتدت حتى إلى عربدته حول موائدالطعام والشراب . وقد امتاز بنوع السوناتا والسنفونية إذ كان فيها عميق التأمل ويكاد يحلق بها الى ذروة الدراما .

* * *

غليوم ليكو Guillaume Lekeu ١٨٧٠ — ١٨٩٤ :

ولد في مدينة هوزي البلجيكية فهو بلجيكي الأصل كسيزار فرانك ولم تكن إقامته في وطنه طويلة الأمد فقد انتقلت أسرته الى مدينة بواتيه عام١٨٧٩ حيث بدأت دراسته الثانوية وما كاد يجتاز مرحلة البكالوريا الفلسفية وينال شهادتها في باريز عام ١٨٨٨ حتى بدأت توقظه نفحات بتهوفن وكان في السادسة عشر فتعشق الموسيقا وراح يسعى إلى التعرف بسيزار فرانك الذي وافق على اعطائه درسين فيالتلحين كل اسبوع. ولما عاجلته منيته وهو في الرابعة والعشرين

تحت وطئة الحمى التيفوئية كان قد ألف سنفونية خيالية (فانتزيه) وسوناتا للبيان مع الكمان وثلاث قصائد غنائية وحركتين أوليتين للرباعية التي بدأها للبيان والآلات الوترية .

لقد امتاز ليكو بقدرته العجيبة وفي عاطفة ألحانه التي كانت أعلى مما ينتظر من مثل هذه العبقرية الناشئة . وما أعظمها عبقرية لو امتدت حياته الى أوان النضوج ؟...

* * *

وهنالك عدد من الفنانين ذوي العلاقة بالمدرسة الفرانكية أشهرهم :

بيير دي بريفيل Pierre de Bréville ۱۸٦۰

شارل بورد Charles Bordes ۱۸٦۳ - ۱۹۰۹ :

وهو المؤسس لفرقة المغنين في سنت جيرفية ومعهد سكولا كانتوروم .

غوي روبارتز Guy Ropartz ۱۸٦٤ — ۱۹٤۳ :

لويس دي سير Louis de Serres ۱۸٦٤

كما أن هنالك فئة من الطلاب نشأت في صف الكونسيرفاتوار على يد سيزار فرانك أهمهم :

صموئيل روسو Samuel Rousseau

غبريل بيرني G. Pérné :

وهو المؤلف لتلك القصائد الرائعة الحروب الصليبية عند الأطفـــال

la Croisodes des enfants والأطفال في بيت لحم les Enfants à Bé-tholemes .

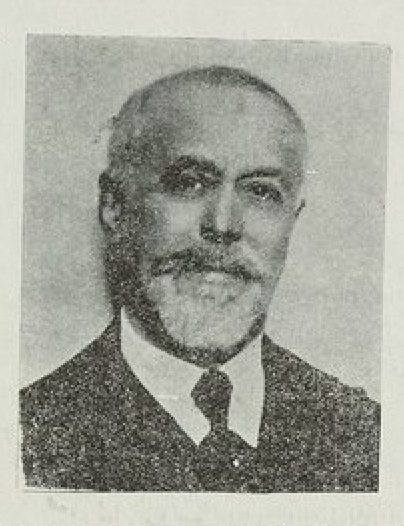
أوغست شابوي Auguste Chappuis :

وهو المفتش العام لتدريس الغناء في باريز .

* * *

والى جانب هؤلاء لا بد من الاشارة الى موسيقيين لا صلة لهما بالمدرسة الفرانكية وألحانها بادية الشبه بالطريقة البتهوفنية :

بول دوكا Paul Dukas ١٨٦٥ — ١٩٣٥ :



تلقى دروسه في الكونسيرفاتوار على يد الأستاذين دوبوا وآرنست غيرو . ثم حصل على جائزة روما من الدرجة الثانيـة وعام ١٨٨٨ كانت مؤلفاته قليلة العدد : افتتاحيتان بعنوان الملك لير ١٨٨٨ ، پوليوكت Pol-yeucte ١٨٩١ ، سنفونية من مقام دو ماجور ١٨٩٦ عنوانها تلميذ الساحر l'Apprenti-Sorcier والشيرتزو لمقطوعة غوتيـه الراقصة Ballade ١٨٩٧ ، السوناتا من مقام مي بيمول للبيان ١٩٠٠ ، التحولات الخاصة باحدى مقطوعات رامو للبيان ١٩٠٣ ، آريان واللحية الزرقاء Ariane et Barbe-bleu

وهي من نوع الأوبرا كوميك ، ١٠ مايو ١٩٠٧ ومقطوعة باليه ، الملاك المجنح la Péri ١٩١٠ .

يعتبر پول دوكا عالماً ومهندساً صوتياً . همه الاقتباس من طريقة بتهوفن في دوره الثالث . كان غزير المادة بادي الفخامة في فنه ومما يؤخذ عليه نقص الحنو إلا أنه كان ثرياً متفوقاً بالقوة والجمال المتألق والجرأة والبطوله الخارقة والتعبير عن السعادة عنده في التضوئة مخالفاً في أسلوبه الطريقة التراجيدية المتخفية .

البيريك مانيار Albéric Magnard ١٨٦٥ — ١٩١٤ :

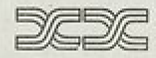
لم يكن قبل بلوغه الثانية والعشرين إلا من هواة الموسيقا وفيما بين العامين ١٨٨٦ و ١٨٨٨ أخذ يوالي دراسته في الصف الذي تولاه كل من تيودور دوبوا وماسونيه في الكونسيرفاتوار . لكن فنسان دندي هو الذي استطاع تلقينه خيرة الدروس في مدة أربع سنوات وقد ألف للأوركسترا أربع سنفونيات ثم أعقبها بالمارش الحزين ، وتحية العدالة l'Hymne à la justice وتحية فينوس l'Hymne à Vénus .

وقد ألف للمسرح كلاً من يولاند Yolande وقد مثلت في بروكسل عام ١٨٩٢ ، غيركور Guercœur وبيرينيس Bérénice ١٩١١ وهي من نوع الأوبرا كوميك .

وألف لموسيقا القصر خماسية للبيان والآلات الهوائية وسوناتا للبيان والكمان ١٩٠١ ورباعيــة وترية ١٩٠٣ وثلاثية للبيان والكمان والفيولونسيل ١٩٠٤ وسوناتا للبيان والفيولونسيل ١٩٠٩ وعدة مقطوعات غنائية أجمل ما فيها النزهة Promenade للبيان ألفها عام ١٨٩٣ ولم يستمع اليها الجمهور قبل عام ١٩١١ .

يمتاز البيريك مانيار بالقسوة والحس المرهف والتفكير اللاهب والابتكار المنزوي . عاش حياته في عزلة وانفراد تنتابه الهواجس وينفر من الحقائق الواقعية ويستسلم للأوهام . ويتمشى حسب الطريقة البتهوفنية سالكاً سبيل التصوير لشعوره الباطني . ويرى أن هذه الناحية هي من حق الأدب والشعر .

ويؤمن في قرارة نفسه بالأديان السماوية وكان فضله وتفانيه في عمل الخير يماثل فضل سيزار فرانك وبفضل هذين الفنانين تكونت المدرسة السنفونية التي لم تعهد فرنسا مثلها من قبل .



الفصل الرابع والعشرون

غبريل فوريه

M. Gabriel Fauré

تولى غبرييل فوريه زمام الجمعية الموسيقية الوطنية دون أن يتأثر بالحركة التي أثارها سيزار فرانك . فقد كان تلميذاً لسن سان بعيداً عن الرومانتيكية كما يبدو لمن يمعن النظر في ألحانه من جانبها الكلاسيكي . وهو الى ذلك من الانطباعيين impressionniste العاملين على تقصير المدى الزمني في فرنسا . فهو الذي شق طريق العبور لتلك الالوان الحديثة ملتزماً فيها جانب الكلاسيكية .

***

ولد غبرييل فوريه في مدينة پاميه (مقاطعة الآرييج) في الثالث عشر من أيار ١٨٤٥ ولم تمض على ولادته ثلاث سنوات حتى عين والده مديراً لدار المعلمين في مقاطعة فوا بعد أن كان مفتشاً للتعليم الابتدائي .

وفي عام ١٨٥٤ وقد لاحت على الطفل علائم النباهة وتبينت ميوله الموسيقية

بعث به والده الى باريز للالتحاق بالمدرسة الدينية الموسيقية المؤسسة من قبل نيدر مار . وما أن قضى عامه الدراسي الأول حتى حاز الجائزة في العزف على البيان ونال منحة دراسية وسكناً مجانياً بينما كان من أساتذته بالاضافة الى نيدر مار كل من ديتش وكميل سن سان . وفي آب ١٨٦٥ وقد حاز جوائز البيان والأرغن والهارمونية والتلحين غادر مدرسته هذه ليتسلم في كانون الثاني ١٨٦٦ وظيفته كعازف للأرغن في كنيسة سنت سوفور في مقاطعة الرين .

ولم تكن عودته الى باريز إلا في شهر آذار ١٨٧٠ وقد حصل على الكرسي الخاص بالمرافق الأرغني في كنيسة نوتردام دي غليانكور .

وإذ حمي وطيس القتال في الحرب السبعينية وثار ثائرها لم يسعه إلا الانضمام الى فرقة الحرس . ولما وضعت الحرب أوزارها كلف بادارة احدى الصفوف في مدرسة نيدر مار بالاضافة الى عزف الأرغن في كنيسة سنت سولبيس .

وفي عام ١٨٧٧ عين خلفاً للمسيو تيودور دوبوا ومديراً للتنظيم في المادلين وقام في السنة ذاتها برحلته الأولى الى ألمانيا ليساهم في إعداد مسرحية شمشون ودليلة في مسرح وايمار . وفي السنة التالية عاد منها الى كولونيا ثم الى مونيخ وطاف بكل البلدان التي أتاحت له الاستماع الى ألحان واغنر .

في هذه البرهة بدأ اسم فوريه يتردد على الألسن في الأندية البارزية كملحن قدير وفي ٨ شباط عام ١٨٧٣ وفي حفلة أقيمت في الجمعية الموسيقية الوطنية ظهرت أولى أغانيه الصياد le Pêcheur وقد غنتها مدام إدوار لالو أحد مؤسسي الجمعية وفي ١٣ شباط ١٨٧٤ قامت الأوركسترا كولون بتأدية تواليه الآلي suite d'orchestre في صالة هيرتز قبل أن يصار إلى طبعها . على أن الأنظار لم تتجه اليه بصورة جدية إلا عندما ظهرت مقطوعته السوناتا من مقام لا

للبيان والكمان وصارت تأديتها من قبل فرقة القصر الملكي في التروكاديرو وبصددها أذاع سن سان مقالاً أطنب وأشاد بألمعية هذا المؤلف الناشىء وبالغ في مديحه .

وحتى ذلك الوقت لم تكن شهرة فورية قد بلغت السواد الأعظم من الجمهور الافرنسي فقام بتأليف بعض المقطوعات للأوركسترا والمسرح ومقطوعة كونسيرتو للكمان لم يظهر أثرها حتى العام ١٨٧٩ ثم استأنف اتجاهه بسمفونية من مقام ري الصغير وكانت تأديتها من قبل فرقة كولون في ١٥ آذار ١٨٨٥ وبعض الألحان المسرحية أمثال كاليغولا Caligula ١٨٨٨ وشيلوخ Shylock ١٨٨٩ ولكنها بالرغم من قيمتها الفنية لم تبلغ به المقام الأول بين الملحنين . ولم يرد اسمه في لوحات الاعلان بدار الأوبرا أو الأوبرا كوميك . وقد تلقى صدمة عنيفة عندما وضع مقطوعته آلهة العبقرية Preméthée حيث أن لغتها وضعت لرجل الشارع والهواء الطلق . وقد صار تمثيلها عام ١٩٠٠ خلال معركة بيزيه الشهيرة ولم تلح بوارق شهرته حتى ذلك الحين إلا في مقطوعات معدودة كالسوناتا والرباعيتين للبيان والآلات الوترية ١٨٨٢ و ١٨٨٧ والقداس المأتمي ١٨٨٧ ومقطوعات الليدا ومعزوفات البيان . ولم تكن مقطوعاته هذه لتشغل مكانها في نظر العامة لولا نعومتها وأسلوبها الرفيع .

وفي هذه الأثناء اجتاحت المعجبين بهذا الفنان موجة من التجدد فبدأ عددهم يتكاثر تحت تأثير العدوى وأخذ يتضاعف الاهتمام بألحانه في الأوساط فيزيد مكانته سمواً في نظر الجمهور . ففي عام ١٨٨٥ منحته أكاديمية الفنون الجميلة وسام شارتيه تقديراً لألحان القصر التي ألفها وفي ١٨٩٢ عين مساعداً لأرنست غيرو بمفتشية الفنون الجميلة . وفي ٢ تموز ١٨٩٦ استلم عزف الأرغن في المادلين وفي ١٠ تشرين الاول من تلك السنة عين مدرساً للتلحين والكونترپوان والتجاوب في الكونسيرفاتوار . وفي حزيران عام ١٩٠٥ عين خلفاً لتيودور دوبوا في إدارة

الكونسيرفاتوار ثم ما لبث أن تخلى عن عمله هذا عام ١٩٢٠ وفي عام ١٩٠٩ انتخب عضواً في الهيئة التدريسية وفي ٣٠ كانون الاول ١٩١٠ رشح لرتبة كومندور وحاز وسام جوقة الشرف .

* * *

لم تنقص فوريه سوى الناحية المسرحية التي لم يبلغ فيها المكانة اللائقة. وهذا هو السبب في وقوفه عند حدود التواضع فهو وإن نال حظوة بين الأوساط الفنية فالجمهور المعاصر لم يقر له الكفاية الموسيقية إلا أنه استطاع أن يضفي على ألحانه صبغة جديدة لم يتألق نورها ويشتهر أمرها إلا في الجيل الصاعد ففي عام ١٩١٣ قام بعرض مسرحيته پينيلوب Pénélope على مسرح الشانزليزه واعتبرت هذه المقطوعة على الزمن من أروع مخلفات المدرسة الافرنسية تفاخر بها وتباهي بين المدارس الأخرى لجمال ألحانها وانسجام هارمونيتها .

* * *

إن تفهم الفن الفوري ليس بالأمر اليسير كما هي الحال في الفن الديبوسّي إذا لم نتعرف مسبقاً الى قيمة الوشائج التي تربط فنها بالتطورات الحديثة وأثرها فقد كانا مجهولين حتى في وطنها لعهد قريب بين الشعراء والموسيقيين في أواخر القرن التاسع عشر .

ففي حوالي سنة ١٨٨٥ تأسست في فرنسا مدرسة للشعر تدعى مدرسة الرمزيين Symboliste وكان بودلير ١٨٢١—١٨٦٧ أول من مهد لهذه المدرسة كما عمل پول فيرلين ١٨٤٤ — ١٨٩٦ جاهداً في سبيل نهضتها . وقد سمت هذه المدرسة ببعض الشخصيات وارتقت بهم الى أعلى ذرى المجد أمثال ريمو ، ستيفان مالارمي ، هنري دي رينيه ، غوستاف كان ، ستوارت ميريل ، فيرهارن ، ميترلينك ، البرت سمّان .

وحتى اليوم الذي ظهر فيه هؤلاء لم يكن أحد من الكتاب الكلاسيكيين أو الرومانتيكيين حتى ولا الواقعيين أو البارناسيين (١) قد يمم وجهه شطر الموسيقا أو انجذب نحوها إلا فيما ندر . فان تحدث فبلغة الأدب تلك اللغة التي لا يحيد عن جادتها ولا يعرف إلا سبيلها ، ومهما تعمق في وصف العوامل الداخلية فهو لا يأتي بغير الصور السطحية والأشكال المرئية في حدودها البينة .

فالشاعر الرمزي هو الواقعي النزعة وقد منح شعره حق التخيل والتحليق واستقرأ الافكار واستوحى الأحلام دائب البحث فيها عن ذلك السر الخفي الذي اشتبكت فيه عناصر الحياة . فلا يزال يحقق ويدقق في علائق الوجود الانساني . ويخرج عن نطاق التجربة التي ألفتها الحواس الطبيعية لكي يلج الى أعماق الفكر . ولا يسعه عندما يجد أن اللغة ينقصها التعبير والتصور إلا أن يستنجد بالأحاجي والألغاز التي يستعصي على الجمهور إدراك مراميها ولا يتفهمها إلا أصحاب البصيرة والاحساس المرهف ولكي يجعل منها لغة نفاذة إلى القلب ويدفع بها إلى وجهتها المحركة في النفس لا يجد لها إلا الموسيقا .

وهذا ما كان ينتظره الشاعر فيرلين من غبرييل فوريه . يطلب اليه أن يستوحي قصيدته الرائعة فيصوغ لها أروع لحن عرفته البشرية .

* * *

لقد كان فوريه كلاسيكياً على خلاف أستاذه سن سان الذي كان يميل الى الكلاسيكية الألمانية . فهو لم يكن مقلداً لهايدن وموتسارت وبتهوفن . والألمان أنفسهم كانوا يعتبرونه رومانتيكياً وقد بلغ إعجابهم بطريقته أن وصفوا ألحانه بتلك النفحات التي تلفح الوجوه بحرارتها فتنساب الى القلوب. وكانت كلاسيكيته

---

(١) البارناسيون *Parnassiens* نسبة الى بارناس وهو جبل في اليونان القديمة اختص به كل من الاله أبولون وآلهة الشعر والموسيقا Muses اتخذه الرمزيون من شعراء اليوم شعاراً لهم.

ذات صبغة افرنسية قريبة الشبه بطريقـة كوپوران ورامو وجمله كانت متقطعة محكمة البناء جلية النبرات . لم تفارقها تلك الروح الناطقة بالبشر وبوادر الفرح . وهو صادق اللهجة في لغته الـثرية بالتحولات وما هي إلا حوار بينه وبين صحبه ومستمعيه وحديث ناعم رقيق ينم عن التفاهم السائد بينهم لا جلبة فيه ولا صياح.

لم يكن يبتعد عن الكلاسيكية الافرنسية وهو كراسين و كوپوران إذ كانت ألحانه مثال الرقة والعذوبة . فاحساسه المرهف قيض له إلماماً بالنواحي التلوينية ومواطن الجمال الخاصة بالفنون الرمزية . ومهما تعمق المرء بالبحث والتنقيب لن يظفر باكتشاف ما يفوق هذه الموسيقا في حسن التنسيق وحسابها الدقيق . ومن دواعي الحيرة والدهشة وقع اتفـاقاته الهارمونية العجيبة والعفوية في تحقيقهـا وتقلباتها . حتى ليخيل الينا أننا تائهون في مداها الرحيب وأن المؤلف على كثب منا يقود أزمتنا بيده القوية ويطوف بنا حيث يشاء من حديقة فنه الغناء . وقـد نعلن عن دهشتنا عندما نشعر بتلك المتع اللذيذة ونتابع حسن تأديتها براحة وغبطة ولقد أبدع فوريه في كثير من روائع الألحان وخلد الكثير من ألحان القصر والدراما الغنائيـة وأتحف أمته وبلاده بمجموعة قيمة من أغاني الميدا ممـا حمل الناس على نعته باسم شومان فرنسا .

الموسيقا الروسية

الفصل الخامس والعشرون

الموسيقا الروسية

لم يعدد تاريخ الفن طوال القرن الثامن عشر سوى ثلاث شعوب موسيقية : إيطاليا ، ألمانيا وفرانسا . ولا بد لأي فنان ينتمي لغير هذه الشعوب أن يولي وجهه شطر إحداها ليتزود بزادها ثم يتبنى التراث الخاص بالأمة التي يريد أن يفوز برضاها .

وهكذا فقد اصطبغ كل من التشيكيين : ستاميتز ودوسيك بالصبغة الألمانيه ولكن لم يصل هذا القرن إلى نهايته حتى زالت معالم هذه الفروق وأزيلت الحواجز الفنية بين الموسيقات الثلاث الألمانية والافرنسية والايطالية وانصهرت في بوتقة واحدة . وبذلك تحققت أمنية غلوك إذ كان يحلم بالموسيقا اللاشعوبية المحايدة .

ولكن القرن التاسع عشر جاء مخالفاً للفكرة المحايدة فقد هبت القوميات من غفوتها وبدأت الروح الوطنية تسري في كل الأصقاع كل إقليم يحاول

من ناحيته أن يخلق لأمته فناً خاصاً بهـــا . ولقد رأينا كثيراً من البولونيين والروسيين والتشيكيين والنرويجيين والدانمركيين والاسبانيين والسويسريين كل منهم يبذل جهد الامكان ليظهر في ألحانه عبقرية وطنه وتراث بلاده .

فالمدرسة الروسية التي أسسها غلينكا كان لهـا الأثر الكبير في روسيا والبلاد المتاخمة لها بينما هي قد تأثرت بالمدرسة الألمانية .

* * *

كانت تملك روسيا كنوزاً لا تفنى وثروة ضخمة غزيرة المادة من الأغاني الشعبية القديمة . ولهذه الأغاني طـابع خاص لا تماثله فيه أمة أخرى في أوروبا تتألف من ألحـان ضيقة النطاق في مداها الصوتي قاصرة للغـاية تكاد لا تتعدى حدود الفواصل الخماسية أو السداسية والموضوع فيها غاية في القصر حتى أنه يلجأ فيه أحياناً الى استعادة مقطعين فقط . والايصانة ظلت عند الروس خاضعة لقواعد الموسيقا اليونانيـة القديمة مقيدة بالنماذج الدوريانية مي — مي أو الهيبودوريانية لا — لا والهيبوفريجية سول — سول مع مخالطتها للعناصر الشرقية على نطاق واسع . وكانت تأديتها إما غناءً فردياً أو جوقياً وفي حالتها الثانية كانت تلازمها الهارمونية المستوحاة من طريقتهم التقليدية الموروثة بينما المرافقة الآلية كانت تقتصر على آلة البالالايكا المحببة اليهم وهي نوع من آلات التيورب لها صدر مثلث الشكل ويرافقها من الآلات نوع يحاكي صوته صوت الأوبوا .

وقد بوشر منذ نهاية القرن الثامن عشر بتنسيق هـذا الغناء الشعبي folk-lore وكان پراتش أول من عنى بطبعه وبالغ في الاهتمام به عام ١٧٩٦ فكانت لهم مجموعة مؤلفة من ١٤٩ أغنية وقد اقتبس بتهوفن منها مقطوعاته التي أسماها الصيغة الروسية. وقد أضاف اليها دانيلو كيرشا الأغاني الكوزاكية وعززها بالاكيريف بأربعين أغنية عام ١٨٦٦ وريمسكي كورساكوف بمئة أغنية .

ولم تكن هذه الأغاني لمجرد السماع فكثيراً ما تداولتها الأيدي للرقص مع المرافقة الآلية وتكونت منها الدرامات الصغيرة . يقف الخورس فيها صفاً دائرياً حول المغني المنفرد والى جانبه المثلون وأهم الأدوار التي يقوم بها هؤلاء دور كل من الزوج السكير والمرأة الثرثاره والحماة المشاكسة والفتاة والعاشق. وتكون هذه الأدوار تارة هزلية وطوراً تراجيدية .

الألحان الدينية

تكونت معرفة الألحان الدينية في روسيا منذ عهد بعيد وقد سارت هذه الألحان الى حد ما الموسيقا الشعبية وسارت الى جانبها وينسب الفضل باذاعتها وجمعها الى القديس يوحنا الدمشقي Saint Jean de Damas منذ بداية القرن السابع . ثم قضت التعاليم اليونانية وطقوسها بتحريمها في القرن الثامن وتحريم المرافقة الآلية حتى الأرغن داخل الكنيسة ، وأصبح الغناء الجوقي مجرداً من الاصطحاب الذي حلت مكانه تلك الأصوات المنتقاة الأخاذة وأخصها تلك الطبقة الجهيرة (باص) التي بلغت من انخفاضها الى درجة لا وهي في أقصى حدود الأصوات الجهيرة .

وفي القرن الثامن عشر تولى كل من الموسيقارين الشهيرين بيريزوفسكي Bérézovsky وبورتنيانسكي Bortniansky إدارة الفرقة الغنائية الدينية في القصر الامبراطوري . على أن الموسيقا البروفانية (المتحررة) فقد تعوق سيرها وتعذر حصولها على مكانها اللائقة في روسيا . وكانت أولى بوادرها يوم أمر بطرس الأكبر بتأليف فرقة صغيرة تستطيع تأدية المقطوعات الخاصة بكل من تيلمان ، كايزر ، شوتز ، كوريللي وتارتيني وغيرهم .

وأول من أدخل الأوبرا الايطالية الى هذه المملكة هي الملكة آنّا پتروفنا عام ١٧٣٧ وفي عام ١٧٥٥ استعرضت الملكة اليزابت پتروفنا النماذج الأولى للأوبرا الروسية المبتكرة إلا أنها كانت محاولة خطرة بسبب عدم توفر المغنين والملحنين في طول المملكة وعرضها مما فتح الأبواب الروسية على مصراعيها في وجه الملحنين الايطاليين . فبدأوا يتقاطرون اليها زرافات ووحداناً فيصوغون ألحان الكلمات الروسية على القالب الايطالي وفي طابعه الخاص. فلم تكن أوبراتهم روسية إلا من ناحية اللغة . وفي عهد كاترين الثانية ألف پايزييللو Paësiello ليالي بطرسبرغ الجميلة وأسس معهداً للموسيقا في مدينة كاترينوسلاو وقد ساهمت كاترين الثانية بنفسها في وضع المؤلفات الروسية من نوع الأوبرا فصدر عنها خمس أوبرات لحن الموسيقار الروسي فومين Fomine واحدة تدعى فيدولا Fedoula بعد أن كان قد لحن من قبل عدة مقطوعات أخرى من هذا النوع .

وفي العهد نفسه قام بتلحين الأوبرا الروسية كل من ماتينسكي Matinsky ، بولان Boulane ، فولكوف Volkow ، آلابييف Alabiew والأخوان تيتو Titow .

وفي عام ١٨٠٣ أي في عهد حكومة اسكندر الأول حلت الأوبرا الافرنسية محل المسرحيات الايطالية في بطرسبرغ وقد تولى بوئيلديو إخراج المسرحيات وإدارتها الفنية .

ولم تقم للمسرحية الروسية قائمة إلا على يد غلينكا الذي أخرج منها ما يحمل الطابع الروسي والروح القومية المألوفة .

* * *

غلينكا

Glinka

نشأ غلينكا من أسرة كريمة المحتد وفي طفولته لم تراوده أحلام الموسيقـا ، إلا أنه تلقى دروسه الأولى في المعهد التربوي الخاص بأبناء الأسر النبيلة فأتقن من اللغـات اللاتينية والألمانية والانكليزية والفارسية وحذق في العزف على البيان والكمان .

ولدى عودته إلى أهله بعد انتهائه من الدراسة بدأ يتلهى بادارة الأوركسترا الـتي كانت تؤدي مقطوعات كل من شيروبيني ، ميهول ، هايدن ، موتسارت وبتهوفن . وما لبث أن انتسب الى وزارة المواصلات وبدأ يرتاد الأماكن والأوساط الفنية ويخالط الفنانين وتعرف إلى البرنس غاليتسين والأخوين تولستوي ومارس الغناء والعزف وقام بتمثيل بعض الأدوار المسرحية .

وفي عام ١٨٣٠ سافر إلى إيطاليا ومما يؤثر عنه خلال إقامته فيها قوله : « ولما اشتد بي الحنين الى الوطن الغالي عرضت لي فكرة التأليف الموسيقي الروسي » . انتقل الى العاصمة الألمانية وانصرف بكليته إلى دراسة التلحين على يد الأستـاذ دين Dehn وبدأ يعـالج قضية الأوبرا الروسية « لم أجد كفايتي بتكوين الموضوع الروسي فحسب بل عمدت إلى اللحن والطابع وجعلتها روسيين لأهيب بمواطني الأعزاء الى الشعور كأنهم في وطنهم » . ثم رجع بعدها الى بطرسبرغ وعمل على توثيق الروابط مع پوشكين وغوغول وكوپولنيك ليتمكن في النهاية من إحكام الصلة بينه وبين جوكوفسكي Joukovski الذي هداه بدوره إلى موضوع الأوپرا عنوانها : إيفـان سوسّانين Ivan Soussanine خلاصتها أن

البولونيين كانوا قد اجتاحوا البلاد الروسية عام ١٦١٣ وحاولوا القبض على الملك ميخائيل فيدروفيتشي رومانوف فانبرى شاب يدعى سوسانين يذود عن حمى مليكه وينقذ حياته من الأعداء فدبر مكيدة أوقع فيها البولونيين ، جعلهم يهيمون في الغابات الكثيفة تائهين . ولم ينج منهم أحد وكان قد وضع مليكه في حصن حصين .

ويتخلل الرواية مشهد عيد أقيم في المعسكر البولوني يستقبل الشعب فيه الملك (تزار) عند دخوله العاصمة بلحن (الحياة للملك !) وقد مثلت هذه المسرحية لأول مرة في ٢٧ تشرين الثاني عام ١٨٣٦ .

* * *

في هذه المسرحية كانت الموسيقا غير مكتملة النضوج بالاضافة إلى أن أثر الفن الايطالي كان بادياً فيها بشكل واضح وخاصة في الأغاني التي رددها الممثلون الأساسيون ، بخلاف الأغاني الشعبية التي تجلت فيها الروح الشرقية بايقاعاتها الخاصة كالخماسية المقياس والسباعية وهارمونيتها الفريدة ويعتبر لحن (الحياة الملك) حقاً نجاحاً باهراً ودعامة كبرى في بناء النهضة الفنية في روسيا فقد تركت أثراً عميقاً في الأوساط وعمت البلاد بالرغم من معارضة الجمعيات الكبرى التي لم تعبأ بها وقد أخذت تنعتها بموسيقا الحوذية .

وفي عام ١٨٤٢ عرض غلينكا مسرحيتيه روسلان Rousslane ولودميلا Ludmilla وكان موضوعها على غاية من البساطة لكن موسيقاها جاءت اشد روعة من الحياه للملك فقد ازدانت بالطابع الشرقي .

* * *

دارغومسكي

Dargomyzski

١٨١٣ — ١٨٦٨

يعتبر متمماً لرسالة غلينكا ، كان في بادئ طفولته مصدراً لشقاء أبويه حين خيّل اليها أنه مصاب بالبكم ولم يبدأ النطق إلا وهو في الخامسة من عمره وبعد أمد قصير بدأ يتلهى بتأليف بعض المقطوعات المسرحية المؤلفة أبطالها من الدمى والألعاب الصبيانية وأصبح منذ ذلك الحين من أشد هواة الموسيقا الراقية وعندما التقى بالموسيقار غلينكا بدأ يواظب على الدراسة الفنية وهو الذي ألف مقطوعتي روسالكا Roussalka ونديم الملك بطرس .

وقد لعب دارغومسكي دوراً هاماً في رئاسة الجمعية الموسيقية الروسية واستطاع بنفوذه وبراعته الفنية أن يجمع الشبيبة الروسية على حب التجدد والتطورات الفنية الحديثة التي تألفت من بعده لصيانة الطابع الروسي والحفاظ على كيانه القومي وهؤلاء هم الذين اشتهروا بعنوان : الخمسة الكبار les cinq وهم : سيزار كوي César Cui ، بالاكيريف Balakirew ، بورودين Borodine موسورغسكي Moussorgsky ، ريمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakow وقد لقبهم البعض بالرهط القدير groupe puissant وهذا هو اللقب الذي ارتضوا به لأنفسهم كما أطلق عليهم المنافسون والأخصام لقب الخوارج(١) Coterie .

---

(١) ومنهم سيروف Sérow ١٨٢٠ — ١٨٧١ وكانت له مكانته العلية كمحافظ في الجدل والنقاش وقد قاوم بضراوة كل فكرة حديثة ودافع عن الأوبرا القومية ضد الشعب التواق الى المسرحيات الايطالية وقد ألف بنفسه عدة أوبرات ، ومنهم أيضاً لفوف Lvow ١٧٩٩ — ١٨٧٠ وهو مؤلف النشيد الروسي تلبية لرغبة القيصر نيكولاس عام ١٨٣٣ .

ففي عام ١٨٥٦ تقابل بالاكيريف مع سيزار كوي وتوثقت بينهما الروابط والتحق بهما الزملاء الآخرون بعد حين وتعاقدوا جميعاً على اعتبار الموسيقا المسرحية كائناً مستقلاً بذاته مجرداً غير مقيد بالنصوص وأن لا يستغل جمالها في إظهار محاسن الرقص أو في تجميل السوپرانو أو مساعدة التينور عندما يقوم بدور الدو دييز مثلاً .

* * *

سيزار كوي

César Cui

١٨٣٥ — ١٩١٨

كان مدرساً لفن التقوية في كليـة الهندسة في بترسبرغ ولم يساهم مع الخمسة الكبار إلا بقسط ضئيل وقد اشتهر من أوپراته :

سجين القوقاز	le Prisonnier du Caucase
ابن رئيس العمال	le Fils du Mandarin
وليم راتكليف	Willam Ratcliff
آنجلو	Angelo
قرصان البحر	Flibustier

ولم يجر البحث عن مقطوعاته مرة إلا وقيل إنها مقبولة .

* * *

بالاكيريف

Balakirew

١٨٣٦ — ١٩١٠

بعد أن أتم دراسته الرياضية والتاريخ الطبيعي بجد ونشاط انصرف بكامل قواه إلى الموسيقا عملاً بنصائح غلينكا وقد ظهر أثره في زملائه الخمس عميقاً واضحاً فكانت طريقته أشبه بالقالب أفرغت فيه موسيقاهم وقد امتازت ألحانه برهف الاحساس وبالغ التنسيق .مع أنه كان يجهل قواعد التلحين ونظريات الموسيقا وما كانت دراسته لتزيد عن القدر الذي يستطيع معه ممارسة تجاربه العملية. وكان أول ما تأثر به من النماذج طريقة كل من غلينكا ، شومان ، وبتهوفن في دوره الأخير وبيرليوز .

وكان يهزأ بألحان هايدن وموتسارت وشوبان ولا يعرف إلا طرفاً من ألحان ليتست وواغنر ، وفي عام ١٨٦٢ أسس مدرسة مجانية للموسيقا في بطرسبرغ وفيما بين العامين ١٨٦٧ و ١٨٧٠ تسلم قيادة الفرق الخاصة بالجمعية الروسية الوطنية ثم لم يلبث أن أضحى مديراً لفريق المنشدين Chantres في الكاتدرائية الملكية .

وتعتبر السنفونية الشعرية تامار Thamar من أشهر مؤلفاته وكذلك الالحان التي وضعها لمقطوعة الملك لير والفانتازيا الشرقية التي وضعها للبيان وتدعى إسلامي Islamey .

* * *

بورودين

Borodine

١٨٣٤ – ١٨٨٧



ينحدر نسب والده من أسرة ايميريتنسكي التي يقال إنها آخر ملوك ايميريتيا المعتبرة من أعظم وأجمل المقاطعات القوقازية حيث سقطت فلورا (١) الشرقية مغشياً عليها فوق ظلال الثلوج الأبدية السحيقة .

وكان الملوك الايميريتيون القدماء يفاخرون الأقوام بأنهم من نسل داوود فكانوا إلى ذلك ينقشون صورة المارب والمقلاع فوق أسلحتهم الفولاذية.

* * *

استهل بورودين حياته بممارسة الطبابة العسكرية ثم صار مدرساً للكيمياء في معهد الطب الجراحي في بطرسبرغ وكان رجلاً غريب الأطوار يشغل نفسه في مختلف الأعمال الخيرية والاسعاف ويغرقها في العمل إلى حد لا يجد معه من الوقت ما يكفي لدخول مخبره الكيماوي أو ما يتسع لاخراج ما أوتي من مواهب موسيقية إلى حيز الوجود . ولقد حدثنا عنه ريمسكي كورساكوف قائلاً :

(١) فلورا Flore آلهة الزهر والحدائق ، عشيقة زيفير وأم الربيع .

« وكان شديد العناية بصحة الأطفال وخاصة إن كانوا من أولاد الفقراء يضمن لهم المأوى في داره مدة التداوي ويتكفل للبعض منهم بدخول المستشفيات على نفقته الخاصة وكانت زوجه مصابة بداء الربو فلا يكاد يغمض لها جفن فكان بورودين يجلس إلى جانبها ليل نهار لمعالجتها ولم تكن الدار على شيء من الضبط أو التنظيم حتى أن أهله كانوا يتناولون وجبات الطعام في غير وقت معين وإذا خطرت لبورودين فكرة الدنو من البيان لا يلبث أن يعود أدراجه خشية أن يوقظ قريباً أو صديقاً قد افترش ديواناً أو استلقى على الأرض » .

ومن هنا نستطيع أن نستنتج بأن حياة بورودين على مثل هذه الظروف السيئة هي العامل الأساسي في الحد من نشاطه الفني ولهذا السبب لم يكتب سوى سنفونيتين والسنفونية الشعرية (في سهول آسيا الوسطى) وبضع مقطوعات من موسيقا القصر ومسرحية غير كاملة تدعى الأمير ايغور le Prince Igor وهي التي أكملها كل من ريمسكي كورساكوف وغلازونوف ومثلت لأول مرة في بطرسبرغ عام ١٨٩٠ ويتلخص موضوع الرواية بارسال الحملة من الأمراء الروسيين لاخضاع القبائل المتوحشة المنحدرة من أصل تركي كانت قد اجتاحت الروسيا في القرن الثاني عشر .

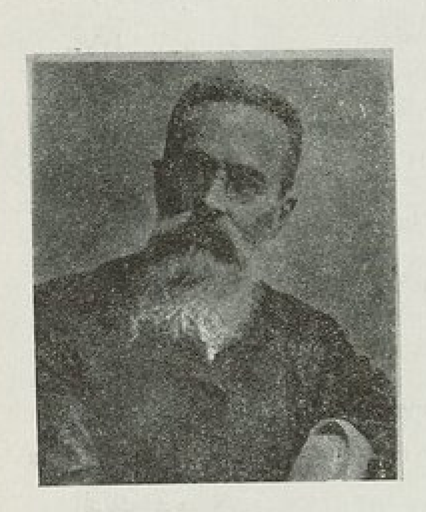
قد تضمنت موسيقا هذه المسرحية بعض الصفحات الرائعة وخاصة تلك الرقصات البولونتشينية فقد بلغت منتهى الظرف والكياسة .

* * *

ريمسكي كورساكوف

Rimsky Korsakow

١٨٤٤ — ١٩٠٩



كان في بدء حياته ضابطاً بحرياً وقد شغف حباً بالموسيقا منذ أيام طفولته وفي عام ١٨٧١ وهو لا يملك من الثقافة الموسيقية غير النصائح والارشادات التي تلقاها من زميله بالاكيريف أصبح مدرساً للتلحين في معهد سنت بطرسبرغ ومن الغريب أن يعترف بصراحته المعهودة أنه كان قليل الالمام بتلك المادة التي كان يدرسها خالي الذهن إلا من نذر يسير من علم الكونترپوان والتجاوب فأخذ يعالج موقفه بهمة ونشاط وانصرف الى الدراسة الصحيحة وأضحى في برهة وجيزة من ألمع العازفين وأبرعهم وأصبح وحيداً بين أقرانه الخمس مستجمعاً للدراسات النظرية التي يحتاج اليها من كان في مثل مكانته الفنية .

وقد استهل ألحانه بتأليف السنفونيات الشعرية الآتية :

سادكو	Sadko
عنترة	Antar
شهرزاد	Scheherazade
التحفة الاسبانية	Capriccio espagnol

بالاضافة الى عدة رباعيات وترية وعدد لا يستهان به من الأوپرات أمثال :

البسكوفيتية	la Pskovitaine	١٨٧٣
إحدى ليالي أيار	Nuit de Mai	١٨٨٠
سنيغورتشكا	Sniégourotchka	١٨٨٢
مالادا	Malada	١٨٩٣
ليلة الميلاد	la Nuit de Noël	١٨٩٥
موتسارت وساليري	Mozart et Salieri	١٨٩٨
زوجة التزار	le Fiancée du Tsar	١٨٩٩
قصة التزار سلطان	le Conte du tsar Soltan	١٩٠٠
سيرفيليا	Servilia	١٩٠٢
ما قيل عن المدينة المسحورة والعذراء فيفرونيا	le Dit de la ville invisible et de la vierge Févronia	١٩٠٦
الديك الذهبي	la Coq d'or	

* * *

لقد تشابهت ألحان كل من بالاكيريف، بورودين وريمسكي كورساكوف إلى آخر حد ما عدا الفانتازيه عند الأخير فقد كانت أقل انطلاقاً منه عند زميليه بيد أنها أشد منعة وإحكاماً وأكثر دقة وتوازناً . ولكن اجتماع هؤلاء الثلاث في صعيد واحد مما يسترعي الاهتمام ويستدعي التفكير والنظر فتضافرهم على إظهار شخصية اللحن السلافي أو الآسيوي الشرقي بشكل بارز وحشدهم التراكيب اللحنية القريبة والايقاعات النادرة في إطار بديع الشكل لم يسبق له مثيل في عالم الموسيقا ولا سبيل إلى مجاراته. فقد قبضوا زمام الهارمونية المنسجمة البالغة أقصى حدود الرقة واستنبطوا الصور الممتعة البراقة من خلال التفاعل الآلي المحكم التنسيق وجاؤوا بآيات من الفتنة والسحر الحلال .

موسورغسكي

Moussorgsky

١٨٣٩ — ١٨٨١



يختلف في عدة وجوه عن أقرانه من المتمسكين بالطابع الروسي وإن كان ينتمي الى جمعيتهم الوطنية .

ينحدر موسورغسكي من أسرة عريقة في النبل وتبدأ حياته كضابط في الجيش وقد أحيط فترة من الزمن بالاعجاب بفنه وبراعته كعازف على البيان أو كملحن بينما هو خالي الوفاض بعيداً عن معرفة الفنانين الكلاسيكيين أو الرومانتيكيين عديم الصلة بأحدمنهم غير أن بالاكيريف عرّفه من الشخصيات بقدر ما كان يعرفها هو نفسه . وقد بلغ من تأثر موسورغسكي بروعة الفن أن سارع الى تقديم استقالته من السلك العسكري ليشتغل في الموسيقا .

ولقد مات فتياً تحت عبء الهموم التي أثقلت كاهله والآلام التي انصبت على رأسه بتأثير مرض الهذيان وظل حياته على جهله بالقواعد الهارمونية والبراعة الآلية حتى توصل من تلقائيته الى إبداع الصور الحسية المبتكرة .

كان موسورغسكي موسيقياً ملهماً مزوداً بالوسائل التي تساعده على تصور

الحياة كما هي أو كما يشعر بها في قرارة نفسه فجعل لكل من ألحانه طعماً وأراد النطق بها في كل مرة بنبرة ولكي يتحدث بكل شيء لم يكن يفوته اختصاص كل جزء من حديثه بتعبير خاص فلكل مقام مقال عنده ولكل حال لبوسها فهو قليل التكرار كثير التجوال لأنه كان يرى أن الحياة لا تتكرر وأنها دؤوب على التحول وكان يناهض الفكرة القائلة بالموسيقا المجردة ويعتنق مذهب المصورين الذين جعلوا من الصور أداة لتمثيل الحواس والتعبير عن المشاعر المختلفة . وإلى ذلك كان جم الاشفاق على البائسين المحرومين من بهجة الحياة المادية والمعنوية والمضطهدين من الابرياء وأكثر ما كان يميل إلى إسعاد الطفل وإدخال السرور على قلبه فمقطوعته غرفة الأطفال la Chambre d'enfants صورة ناطقة ومجموعة من الألعاب والدمى التي يشتهيها كل طفل ويجد فيها مسرات الطفولة وأخيلتها الساذجة .

لقد جادت قريحة موسورغسكي بقبضة من أغاني الليدا علاوة عن مقطوعتيه غرفة الأطفال والطالب الاكليركي le Séminariste :

هوباك	Hopack	
في عش الغراب	Aux Champignon	
بغير شمس	Sans Soleil	١٨٧٤
أغاني ورقصات الموت	Chants et Danses de la Morts	١٨٧٥
بوريس غودونوف	Boris Godounow	أوبرا
خوفانتشينا	Khovanchtchina	مسودة دراماتية

ولم تخل مقطوعاته هذه من بعض الصفحات الخالدة التي لا يجاريه فيها موسيقار آخر لسرعة الخاطر وتدفق العاطفة .

* * *

لم يكن عهد الخمسة الكبار هؤلاء ليخلو من بعض الفنانين أصحاب المكانة المرموقة . نختص منهم بالذكر شخصيتين إن لم تكن لهما الصدارة إلا أنهما أسبغا على ذلك العهد ألواناً فنية رائعة خلدت ذكرهما على مدى الأيام :

روبينشتاين Rubinstein

تشايكوفسكي Tschaïkowsky

لقد امتاز هذان المؤلفان بكونهما من المتطرفين ولم تكن ألحانهما من النوع الذي استطابته البلاد الروسية لطغيان الصبغة الألمانية عليها وخروجها عن التقاليد السائدة .

وقد جاء في الوصف الذي أدلى به سيزار كوي قوله :

« إن من الخطأ الفادح أن نعتبر روبنشتاين في عداد الملحنين الروسيين . فالحقيقة أنه روسي يمارس التلحين فسيبقى حياته غريباً نائياً عن الشعر الروسي وأغواره العميقة بعيداً عن تذوق المحاسن الهادئة التي نشعر برفرفها الناعم في أغانينا القومية » .

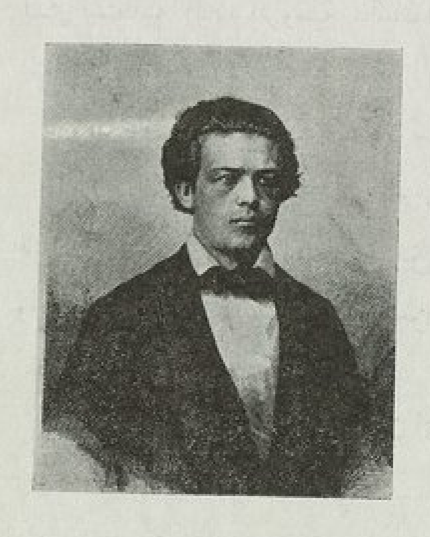
« وأما تشايكوفسكي فقد يكون أقرب منه الى قوميته ولكن لم تكن له تلك الشخصية الفذة والثراء الفني ما يستطيع معه الوقوف في وجه التيار الجرماني الجارف فقد تأثر به منذ حداثة سنه . بالاضافة إلى أنه يرمي الى النجاح من أقرب الطرق ... » .

* * *

أنطون روبنشتاين

Anton Rubinsteiu

١٨٣٠ — ١٨٩٤



اشتهر منذ عام ١٨٥٨ ببراعة العزف على البيان وأصبح مديراً لحفلات القصر في بطرسبرغ ثم مؤسساً ومديراً للكونسيرفاتوار عام ١٨٦٢ وفيما بين العامين ١٨٦٧ ، ٧٠ قام بجولة بين المدن الأوربيه والاميركية ثم عاد إلى مديرية الكونسيرفاتوار بالاضافة الى عمله كمستشار فني في القصر .

ألحانه الليريكية :

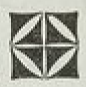
هيا يا أطفال!	Die Kinder der Heide
الشيطان	Der Damon
تحت العجلات	Unter den Raeubern

وأشهر ألحانه الدينية :

برج بابل	Der Turn von Babel
موسى	Moses
الفردوس الضائع	Das verlorene Paradies

ومن ألحان الأوركسترا فقد صاغ ست سنفونيات أشهرها المهداة الى الدوقة هيلين ، والفانتازيا البطلية ، واللوحة السنفونية وعنوانها ايفان الرابع ، دون كيشوت ، فاوست ، افتتاحية أنطونيو وكليوپاترا.

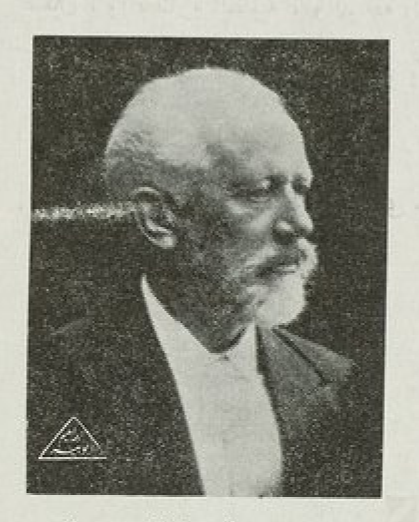
ومن ألحان القصر ألف عشر رباعيات وخماسية وسداسية ، ومقطوعتين إحداهما من نوع الرومانس والأخرى من نوع الكونسيرتو .



تشايكوفسكي

Tschaïkowsky

١٨٤٠ — ١٨٩٣



ولد بيوتر (١) في الخامس والعشرين من نيسان ١٨٤٠ وقد تلقى ثقافته في سن مبكرة وما كاد يبلغ السادسة حتى أتقن اللغتين الافرنسية والألمانية .

وهو في الرابعة عشرة كتب أول قطعة معروفة له وهي (فالس مهدى الى الآنسة آنا ستازي) ولقد أتاحت له ألحان موتسارت تذوق الألحان الخالدة وعرف منها قيمة التصوير الموسيقي وبدأ دراسته الجدية عندما أسست الجمعيه الموسيقية الروسية معهدها الموسيقي وكان يرأسه أنطون روبنشتاين عام ١٨٦٣ وفي عام ١٨٧٨ قام بجولة في فرنسا وانكلترا وألمانيا ونال عظيم الاستحسان في كل من ألمانيا والولايات المتحدة . وعند عودته الى الوطن لم يسلم من مرض الكوليرا الذي أودى بحياته في الخامس والعشرين من تشرين الأول عام ١٨٩٣ .

* * *

(١) أو بيير كما كانت أمه الألمانية تناديه .

ألف تشايكوفسكي سبع سنفونيات أشهرها السادسة وعدداً من رقصات الباليه وأشهرها : بحيرة البجع ، كسارة البندق ، حسناء الغابة . ومن ألحانه الليريكية : الساحرة ، أوجين أونجين وكثيراً من الافتتاحيات أشهرها : روميو وجوليت والعاصفة وهاملت وقد استوحاها من مقطوعات شكسبير . ويعتبر تشايكوفسكي من جبابرة الموسيقيين في القرن التاسع عشر .

* * *

وصفوة القول إن للخمسة الكبار فقط أفضلية ذلك الشرف الرفيع والعز المنيع فقد امتازوا بمنح المدرسة الروسية حريتها واستقلالها بين المدارس وبفضل هؤلاء تطلعت الروسيا في فترة من الزمن الى الحياة الحرة وازدهرت بالألحان الفريدة والآيات المجيدة .



الفصل السادس والعشرون

كلود ديبوسي



كلود آشيل ديبوسي Glaude-Achille Debussy ولد في الثامن والعشرين من آب ١٨٦٢ بمدينة سنت جرمن آنلاي وهو الذي كوّن شخصيته بنفسه إذ لم يكن فيما حوله من له صلة بالفن . كان والده يسعى في توجيهه نحو البحرية لكنه عندما لاحت المواهب الموسيقية على طفله بعث به الى الكونسيرفاتوار عام ١٨٧٣ حيث نال وسام الدرجة الثانية للبيان عام ١٨٧٧ ووسام الدرجة الأولى للاصطحاب عام ١٨٨٠ في حين أنه لم يحصل على أية جائزة في الهارمونية . وعند ظهور مقطوعته الكانتاتا التي وضعها تحت عنوان

الطفل المعجز l'Enfant prodige تقلد وسام روما عام ١٨٨٤ .

وفي فترة زيارته البلاد الروسية أتيحت له فرصة الاستماع إلى ألحان ريمسكي كورساكوف وبالاكيريف وبورودين وكان أعظمها أثراً في نفسه تلك الألحان الغجرية الطليقة (تسيغان) الحافلة بمناصر المفاجأة .

وهو في إيطاليا بعث بمقطوعتين إلى المعهد : الربيع وملكة الجمال فرفضت الثانية ووضعت الأولى موضع النقاش الحاد وكانت العادة التقليدية في المعهد تقضي بمنح جائزة روما للفائز بنتاجه الأول فعول ديبوسي على تقديم مقطوعته ملكة الجمال لأعضاء الجمعية الوطنية ليحصل منهم على المساعدة فعرضت المقطوعة على مسمع من الاعضاء الرسميين وكان أحد الهواة القدماء قد هداه وأطلعه على مقطوعة بوريس غودونوف بينما كان يضع لحناً لمقطوعة الأغاني المنسية les Ar-iettes oubliées من تأليف فيرلين ١٨٨٨ ولقصائد بودليرالخمس ١٨٩٠ وأتاح له فرصة التعرف إلى ستيفان مالارمي الذي كانت داره ملتقى الكتاب والشعراء والرسامين وفي الحفلة التي أقيمت للذكرى المئوية على تأسيس مدرسة الرمزيين تعرف إلى كل من غوستاف كان ، هنري دي رينيه ، پيير لويس ، ستوارت ميريل ، فيرلين ، ويسلر وغيرهم . فانساق بغريزته نحو الفنانين الذين هم ما كادوا يكشفون عن مواهبه ويتفهمونه على حقيقته حتى مدوا اليه يد المساعدة على تكوين شخصيته وفي عام ١٨٩٢ ألف سنفونيته الشعرية الاولى : à l'après-midi d'un Faune وقد استوحاها من مالارمي، وانصرف بعدها الى استحضار مسرحية پالياس وميليزاند في مدة لا تقل عن العشر سنوات وكان خلالها قد أصدر رباعيته الوترية عام ١٨٩٣ والقصائد الغنائية les Proses lyriques وكانت نصوصها من تأليفه .

وفي عام ١٨٩٨ ظهرت مقطوعاته الفريدة : أغاني بيليتيس Chansons de

Bilitis والأمسيات الثلاث Nocturnes للأوركسترا وذاعت شهرتـه وتكاثر عدد المعجبين به وعلى الأثر بدأت محاولاته الاولى في النقد الفني فكان به ينبوعاً غزيراً حاضر البديهة يفيض بالأفكار الحديثة يذيعها برقة وصفاء ويعرب فيها عن رأيه الحر الصريح (١) .

وعندما عرضت بيللياس وميليزاند في مسرح الأوبرا كوميك أحيط بجم غفير من المهنئين الذين قدروا عبقريته الناشئة حق قدرها ومنذ ذلك الحين أصبح ديبوسي ذلك الموسيقار المبدع بالرغم من تلك الحملات المغرضة التي كانت تنوشه من كل جانب وما كانت إلا لتزيد من قيمة انتصاراته الرائعـة في حلبة السباق بينما هو قـد آثر العزلة فما كان يظهر في المجتمعات إلا ما ندر لانصرافه الى العمل المنتج .

* * *

وإذ نشبت الحرب الكبرى عام ١٩١٤ انقطع ديبوسي عن العمل وبدأ يرقب الاحداث ويطيل النظر الى الفريقين المتحاربين وقـد التحا في الخطوط الامامية ويتابع أخبار المعارك الدامية وقد أعرب عن رأيه في تلك الحرب الطاحنة بما يؤثر من قوله : « اغتفروا لي كلمة صريحة أقولها. ابتكروا ماشئتم من معدات الحرب وأساليب القتـال لتظفروا بعدوكم ولعمري أن الموسيقا هي في مقدمة الأساليب المؤدية إلى الظفر الحقيقي » .

ثم عاد الى مواصلة أعماله ولكن بنفسية المغلوب على أمره أو المحكوم يترقب نفاذ الحكم « إني أعمل بنفسية من ناله التهديد والوعيد أو بالروح التي يكون فيها

---

(١) كان يعدد ويميز من الأدب والموسيقا ما اتفق منها مع الذوق السليم . ويبدي اعجابه بكل من راسين ، آتو ، كوبوران ، رامو وموتسارت ولا يغتفر لواغنز ذلك الشموخ والتعاظم ويعيب على سيزار فرانك عاطفته المتدفقة وعدم امساكه بزمامها .

من ينتظر حتفه صباح الغد » .

وكان من المقدر له أن يلاقي منيته بعد بضع سنوات أي في عام ١٩١٨ بعد أن احتمل ببسالته العجيبة ألوان العذاب الجسدي والنفسي وكانت عبقريته تقفز به من حالق قفزة الجبار العنيد لا تلين قناته ولا يبارحه شعوره بالقوة والحرية .

وقد تخاطفت عدسات المصورين وريش الرسامين صورته حتى لم يبق من الناس من لم يحفظ تقاطيع وجهه ويذكر في خياله تلك الجبهة المقوّسة لتغطي تحتها عينيه الوقادتين وأنفه الأفقى وثغره المنفرج عن حساسيته المتدفقة وتلك الرقعة فيما بينها وقد انطوت فيها أمارات العبقرية بما فيها من شعور فياض وحيوية مشرقة . تلك الأمارات التي كانت تعلن عن ذلك الرجل بما فيه من ذكاء وإحساس وحنو وازدراء وتأمل عميق .

لقد ظهر ديبوسي في مظهر العبقري المجدد دون غيره من أكابر الموسيقيين في ناحيتين بارزتين : كونه شاعراً رمزياً ولمعرفته بالرسم الانطباعي وكما أسلف القول إنه نشأ في دار مالارمي وتأثر بذلك الصحب من الشعراء الذين كانوا يرتادونها . ومن هذه الدار تلقن مبادىء الرومانتيكية وبدأ يتراجع شيئاً فشيء عن تلك الطريقة البالية التي درج عليها من كان قبله عندما كانت الموسيقا منطوية على نفسها سائرة في ركاب الشعراء متابعة لقرائحهم المولدة . فلا تحيد شعرة عن ملاحقة معانيهم الوصفية وأساليبهم في التفكير . لقد أبى ديبوسي النزول بديع ألحانه إلى مستوى شعر ضاقت حيلته وانحطت قيمته . فهو على طريقة فيرلين لا ينفذ صبر سامعه ولا يغشاه الملل . فقد جمعت موسيقاه بين الايجاز والفصاحة البيّنة .

كان ينظر الى الاشياء في منظار العالم الطبيعي ويبحث وينقب ليجد فيها شعراً محبباً ضل الناس سبيله ولم يهتدوا اليه فيصوغ له عقوداً من الاوزان والقوافي على

الطريقة الرومانتيكية . وما يختار من الشعر إلا ما نطقت به الحواس أو ما لاح لناظره من الصور الطبيعية المتحركة .

وأما التصوير الانطباعي فلم يكن ليختفي أثره في الفن الديبوسي . وهو النوع الذي أخذت به طائفة من الشعراء أمثال كلود مونيه ، رينوار ،سيسلي ، پيسارو فقد حاولت هـذه الفئة أن تقيم تمثالاً لطريقتها التصويرية في نموذج رائع لصور الحياة العصرية في أدق مراحلها واتخذت طريقة التعبير عن كل صورة بأقل عدد ممكن من الخطوط التي تخفى على بصيرة النـاظر المتسرع . وقد تخلى هؤلاء الشعراء عن الظل القاتم وجعلوا لكل ظل لونه الخاص كما أبطلوا الانارة الاصطناعية داخل المرسم لأن الاجسام تقتبس نورها مما يحيط بها من الاشياء أو ما ينعكس من الاضواء المجاورة .

كما نسخوا عادة الخلط بين الألوان أو مزجها على لوحتهم فالصور تعلن بلونها الرمادي فوق الشاشة فتتوارد اليهـا الالوان الصافية كل منها يجد مكانه الخاص فتلتقطه عين النـاظر دون تجشم أو تكلف حتى وفي اللبل البهيم . فلذلك إذا قيل إن ديبوسي كان ممن يؤثر الالوان ويفضلها عن التعبير بالخطوط فهو يعني أنه كان يفضل الهارمونية على الميلودية وأن موسيقاه كانت أحياناً من تجمع البقع الصوتية المتراصفة أو أنه على حد زعمه يتجنب استعمال التعبيرات العاطفية التي استساغتهـا الأنغام الرومانتيكية ويسجل الأحاسيس العفوية العابرة ليهيمن علينا بالتفاعلات التي نشعر بأثرها المباشر في نفوسنا . وقد عابه بعض النقاد ظلماً وعدواناً واتهموه زوراً وبهتاناً بعرضه الصور الشوهاء ، وهـذا باطل يستدل على بطلانه من اتزان ألحانه وسلامتها من الأخطاء ولكنها قد لا تخلو من بعض القفزات التي وضعهـا عمداً بحذق ومهارة ليخيل للسامع أن هنالك خروج على النظم الصوتية والحقيقة أن ديبوسي يريد من وراء ذلك أن يتحفنا بشعور غامض فيسدل على وجه الصورة

نقاباً شفافاً كي لا تظهر معانيها إلا لذوي البصائر والاحساس المرهف .

تتجلى الخصائص النـــادرة التي لازمت عبقرية ديبوسي في نواحٍ عديدة فأول ما ظهرت حساسيته ومشابهته لأستاذه ماسونيه في أولى مقطوعاته ملكة الجمال وفي النهج العربي les Arabesques للبيان فانا لنجـد فيها الروح المماثلة لروح شابرييه وكان أقرب الناس اليه عهداً كما نشاهد بعض النواحي مطابقة لفن واغنر بالرغم مما كان بينهما من بعد الشقة والزمن ويتضح لنـا هذا التشابه عند استماع ألحانه في قصائد بودلير الخمس .

والواقع أن كلاً من ماسونيه في حنوه الغريزي وشابرييـه في أخيلته التهكمية كان له أثره في شخصية ديبوسي ولكن سرعان ما انقلب هـذا التأثير مع الزمن عنده فاستحال الى قوة هائلة في التعبير تختلف كثيراً عنها .

لـقد عمل ديبوسي جاهداً وهو في مستهل حياته ليكون له أوفى نصيب من البراعة الآلية ليتفوق على من جاء قبله من الموسيقيين الافرنسيين وقـد حذا في هـذه الناحية حذو الفنانين الروسيين وأفاد من طرائقهم المبتكرة وأساليبهم المختبرة . وعلى الأخص منهم موسورغسكي الذي كشف له عن طريقة للهارمونية أدنى الى الفهم وأكثر تحرراً من الطرائق التي تركهـا السلف وأرشده إلى جملة تعبيرات نغمية منطقية كما أن كلاً من ريمسكي كورساكوف وبورودين أطلعه على المصادر التي يحتاج اليها كل مزاول الموسيقا الكلاسيكية وعلى أقرب الطرق لمعرفة النظم الصوتية والوسائل الحديثة حتى للتوزيعات الآلية .

ويعتبر ديبوسي ذلك الثوري المناضل والفوضوي الثائر ويتهم بخرق الأنظمة المقدسة السابقة . والحال أن الأنظمة المقدسة نفسها ما هي إلا نتيجة لتحليل المقطوعات القديمة المبتكرة وقد تعرضت بدورهـا للنسخ والتطور كلما جادتهـا عبقرية جديدة بغيث من صورها المستحدثة .

لقد هبت الجموع الى محاربة الأفكار الحديثة التي جاء بها ديبوسي وتألبت على مناوئته وزعموا أن من محاسن الموسيقا القديمة وصلاحها أن تقرأ وتكتب على مر الأيام على خط أفقي بخلاف الموسيقا الديبوسية المتكونة من تراكم الاصوات وإن تفرقت جموعها صارت إلى نغمة تقرأ عمودياً . ومن هنا نشأت تسمية طريقته بالعمودية verticalisme .

والحقيقة أن ديبوسي لم يقدم في حياته على هدم نظرية أو إبطال قاعدة ولم يعارض ناحية مما بناه السلف من التقاليد بل كان يسير في تطبيق القواعد القديمة بروية وإخلاص ، ولكنه ربما انفرد برأيه في شرح المواضيع التي تألفت منها رباعياته بأن جعلها دورية Cyclique وفي حشد الاتفاقات المنسجمة التي استعملتها الأجيال الغابرة أو أنه اعتمد في مقطوعته پيلياس على تسيير الدليل الموضوعي في طريق اللف والدوران ليوفر لها عرضاً شكلياً عامراً بالمحاسن والفتون .

فهو الذي فتح أبواب المستقبل على مصراعيه ...

كان رجلاً صاحب رؤى وأحلام ويعتقد أن الحياة نفسها كناية عن حلم طويل حافل بالأحداث والمشاهد ولا يسترعي انتباهه من المظاهر الخارجية سوى ما أحيط بغشاوة من الكتمان واكتنفته الأسرار المغلقة وما كان موضع الشبهة من الألغاز والأحاجي وما استعصى على الفكر من الصور الرمزية المعقدة ولا يستثير شعوره من المشاهد الحسية إلا الأجسام الساكنة عندما تتحرك أو تنعكس على صفحتها الراكدة صورة متحركة كالماء والهواء والرياح أي كل شيء يسيل أو يتحرك أو ينعكس ويداعب وأحب اليه من هاتيك الصور إنما هو الماء الرقراق فقد كان في حبه له شاعراً موسيقياً يفوق حد الوصف . فمقطوعاته قاذفة الماء le jet d'eau والغيوم والبحر أكبر شاهد على بروزه في هذه النواحي التصويرية . بينما نجد أن أشد استرعاء لانتباهه من طبائع البشر ما يذكره بغريزته

ومارتينو Martinu .

ويعتبر هؤلاء من أشد الموسيقيين حساسية وأصدقهم بياناً . وهم ممن امتازوا بالكشف عن أعظم الصور التراجيدية والمشاهد الفتانة . ولم يحد أحدهم في أسلوبه قيد باع عن الطريقة الرومانتيكية .

* * *

هولندة

ألفونس ديبنبروك Alphonse Diepenbrock ١٨٦٢ — ١٩٢١ :

اشتهر من مؤلفاته ألحانه الكنيسية وأغانيه وألحانه التي وضعها لمسرحية : طيور آريستوفان les oiseaux d'Aristophane ولمسرحيتي :

Marsyas de Balthazar Verhagen
Electre de Sophocle

ويعتبر في هولندة من ألمع شخصيات هذا العصر كل من :

ديرك شافر Dirk Schæfer ١٨٧٤ ، **كوبيرغ** Kœberg ١٨٧٦ ، **سيم درسدن** Sem Dresden ١٨٨١ ، **جيمس سوارت** James Zwert .

ومن المشهود لهم بالكفاءة الموسيقية في العصر الحاضر من الهولنديين :

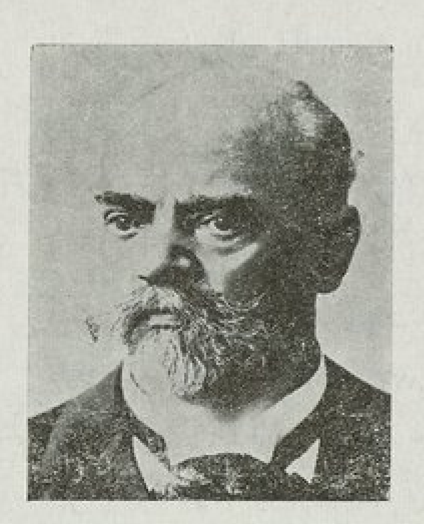
آندريسن Andriessen ولد في هارلم عام ١٨٩٢ ، مجيد في العزف على البيان والأرغن وقد ألف كثيراً من الألحان الدينية ، والسوناتا ، والأغاني الجوقية وغيرها .

بيبر Pyper ١٨٩٤ ويعتبر زعيماً للمدرسة الهولندية . وقد عين مديراً لكونسيرفاتوار روتردام عام ١٩٢٩ ومن مؤلفاته عديد السنفونيات والكونسيرتات والأغاني الجوقية والسوناتات لمختلف الآلات بالاضافة إلى أوبراه المشهورة هاليويم Halewim .

مقطوعته السنفونية الساحرة فلتفا Vltva (التعبير عن مقاطعة مولدافيا باللغة التشيكية) . تستهل هذه المقطوعة بآلة الفلوت في تصوير مشهد الغابة . ثم يظهر الاصطحاب الآلي برفرف ناعم مردداً بعض الأغاني تخلب الألباب بشجي وقعها الحماسي .

* * *

أنطوان دفوراك (١) Antoine Dvorak :



ويأتي دوره بعد سميتانا . ولد دفوراك عام ١٨٤١ وتوفي عام ١٩٠٤ وله من المؤلفات ما يتجاوز حدود الحصر في مختلف النواحي الفنية أهمها الأوبرا روسالكا Roussalka ١٩٠١ ، والكونسيرتو للبيان مع الكمان والفيولونسيل ، والسنفونيات الخمس وأهمها سنفونية العالم الجديد la Symphonie du Nouveau Monde والافتتاحية العظمى الكارنفال Carnaval .

* * *

والقائمون على تمثيل المدرسة التشيكية في الوقت الحاضر كل من نوفاك V. Novak، جوزيف سوك Joseph Suk، فاكلاف ستيپان Vaclav Stepan

(١) ويلفظ اسمه هكذا : دفورشاك .

Kosa ، كيلن *Keln* ، هارزاني Harsanyi .

ولكن المقام الذي أحرزه بارتوك كان في أعلى ذرى فنه الشخصي الممتع بالثراء والوضوح ، فرباعياته الثلاث الأخيرة وخاصة الرباعية الخامسة كوليش Kolisch وألحانه الوترية تدل بوضوح على أنه فريد عصره .

وقد أمضى بارتوك بقية حياته في الولايات المتحدة مبعداً عن وطنه وتوفي في كولمبيا في خريف ١٩٤٥ وكان آخر العهد به رباعيته السادسة والكونسيرتو العظمى للأوركسترا ١٩٤٤ وهي التي تعتبر من أروع مقطوعاته .

* * *

المدرسة التشيكية :



كان الفضل بتأسيسها للموسيقار الأكبر سميتانا Smetana ١٨٢٤ — ١٨٨٤ وهو المؤلف لرباعيتين وتريتين وثلاثية للبيان والكمان والفيولونسيل ولعدد كبير من المسرحيات من نوع الأوبرا أشهرها الخطيبة المباعة la Fiancée vendue ومقطوعة ليبوز Libuse ذات القيمة الأدبية الوطنية كما اشتهرت سنفونيته الشعرية الدورية sycle وعنوانها وطني Ma Patrie لم يكن سميتانا يتقيد بالنصوص الشعرية الشعبية في ألحانه ولا هو بالمنفرد بأسلوبه الشخصي ولكن تعلقه بوطنه يتجلى في نبراته الأخاذة . وقد نالت كل الاعجاب

إيقاعاتها الحرة . ومن وحيها أهم المقطوعات الآتية :

التوالي الثاني	la 2m suite
الصورتان	les 2 portraits
الثرثرات	les Bagatelles
الرباعية الأولى	le premier Quatuor
اللوحتان	les Deux images
قصر ذي اللحية الزرقاء	le Chateau de Barbe-Bleu

ولاقت مقطوعاته هذه أشد المعارضة من جانب الجمهور الذي وصفها بالصعوبة في تأديتها الآلية وحاجتها إلى المهارة الخارقة فضلاً عن شذوذها وخروجها عن المألوف وسدد النقاد اليها السهام المسمومة ووقفوا في وجه هذا الشاب يحدون من نشاطه فانقضت عليه فترة من الزمن لم يذق خلالها طعم التشجيع فانقطع عن التلحين وولى وجهه صوب الألحان الفولكلورية موجهاً قواه وامكانياته للتفوق في عزف البيان . ثم جاءت الحرب الكبرى عام ١٩١٤ وزادت في عزلته الأدبية وانصرف خلالها إلى تأليف المقطوعات الراقصة من نوع الباليه وظهرت مقطوعته أمير الغابة le Prince de Bois ١٩١٦ وبعض المقطوعات الخاصة بالبيان والرباعية الثانية ١٩١٥ — ١٩١٧ .

في مقطوعاته الأخيرة هذه ظهرت طلائع البوليفونية الخارقة في التحرر والانطلاق فكانت الجمل اللحنية تتضافر وتتسلسل على غير احترام للقواعد التضادية القديمة . ويعتبر بارتوك من أصحاب النماذج العصرية التي يجد فيها المعاصر آيات بينات تنطق بلغة العصر الحديث وقد أحيط بجم غفير من الفنانين الذين تناولوا ألحانه بالتقدير والتبجيل وحذوا حذوه وأشهر من سار على هداه منهم الفنان المشهور سلطان كودالي Zoltan Kodaly ، جيمنتز كوزا Jemnitz

بيلا بارتوك Béla Bartok :



وهو الذي قطع أكبر شوط في هـــذه الرقعة من الأرض في علم الموسيقا . ولد عام ١٨٨١ وكان أول من أقام في البلاد الهنغارية صرحاً مكيناً لفنه المجري وصاغ ألحانه تبعاً لتفكيره الهنغاري ذلك التفكير الذي يحسب له حساب ويخلد مع المخلدين وقد استوحى فنه في بادئ أمره من ألحان برامس وواغنر وليتست وشتراوس ثم بدأ انعطافه نحو الفنان الهنغاري أرنست دي دوهناني Ernest de Dohnanyi وقد استهل ألحانه بمقطوعة من نوع السوناتا للبيان والكمان وبسنفونية منهاجية تدعى كوسثوت Kossuth ١٩٠٣ وخماسية للبيان والآلات الوترية ورابسودية للبيان مع الأوركسترا ١٩٠٤ والتوالي الأول للأوركسترا ١٩٠٥ وعدة مقطوعات أخر للبيان استوحيت من ألحان ليتست وشتراوس .

وانصرف بارتوك بعد ذلك إلى العناية بالأغاني الشعبية المجرية القديمة ولم شعثها في جولة قام بها حول الأرياف والقرى المجرية النائية اقتطفها من أفواه القرويين أنفسهم .

وقد أفاد بارتوك من نتيجة هذا المطاف واستطاع أن يحدث تطوراً بليغاً في موسيقاه . وكان أكثر هذه الأغاني مؤلفاً من السلالم الخماسية الأصوات مع

سنتين وفي عام ١٩٠٧ مقطوعة Rosé والمقطوعات الثلاثية البيان Drei Klavie-rstucke (اوپوس ١١) ، الأمل erwartung ١٩٠٩ ، اليد السعيدة die gluckliche Hand .

وفي خلال إقامته في نيويورك ألف أجمل مقطوعاته : كونسيرتو للكمان مع الأوركسترا ١٩٣٦ ، الرباعية الوترية الرابعة ١٩٣٩ ، نماذج موسيقية للمبتدئين في التأليف الموسيقي Models for beginners in composition ١٩٤٢ ، أرجوزة ناپوليون بونابرت لبيرون ١٩٤٣ .

* * *

هنغاريا

لقد بدأت هنغاريا تدخل في العصر الحاضر في أجواء موسيقية حديثة بعد أن كانت في عصورها الخوالي تنزع الى الأغاني الشعبية البالغة حد الاعجاز في الجودة والرقة . غير أنه لم يكن بين فناني هذا القطر العريق بالموسيقا ملحن قدير مع العلم أن ليتست لم يكن على إخلاصه لقوميته الهنغارية ولم يرع في بلاده نهضة موسيقية . فكان يرى أن من الأفضل له ملازمة الصفوف الأولى بين الرومانتيكيين الألمان . إلى أن أتيح للمجر ظهور ليتست العصري اركل Erkel الذي لم يكن أشد منه تمسكاً بالطابع الهنغاري والمدرسة المجرية ولقد ابتكر كثيراً من المقطوعات كان أشهرها الأوپرا المعروفة الهونيادي Hunyadi .

اشراف الأستاذ تسيملنسكي ليفوز بالاقتران من شقيقته .

وهو في السادسة والعشرين كتب مقطوعته الأغاني الحلقية Gurrelieder للخورس مع الأوركسترا ولكن حاجته الى المال دعته إلى التوقف عن إتمامها وبدأ يعمل في إدارة الفرق الخاصة بالأوبريت . وفي أوقات فراغه كان يعود إلى متابعتها وكانت كتابتها تحتاج إلى أطباق من الورق يحتوي كل منها ثمانية وأربعين مدرجاً وقد فرغ من توزيعاتها الآلية عام ١٩١١ وحصلت تأديتها في فيينا عام ١٩١٣ لقد ألف شونبرغ هذه المقطوعة متأثراً بالفن الواغنري . ولكنه عاد فأحجم فيما بعد عن تأثر خطوات واغنر وشتراوس فكانت نفسه تتلهب شوقاً إلى الابتكار والتجديد . فبدأ يتوارى عن أسلوبه القديم وإذا به أمام آفاق فن جديد شيد فيه تمثال طريقته الخاصة وبز الخمسة الروسيين الكبار وتقدم حتى على ديبوسي . وبدأ شعوره بالاشمئزاز من أية طريقة حديثة قد تؤدي إلى الكلاسيكية القديمة وقواعدها الثابتة حتى أصبح من المستحيل أن يخرج من بين يديه لحن تابع لسلم معين فتسلسل الأصوات في ألحانه غير مقيد بسلم محدد وأصبحت سلالمه من نوع الآتونال (١) Atonale أو الملون (الكروماتي) ويتردد النص على نمط اللحن المضاد . بينما هارمونيته كانت على غاية من القسوة المقصودة كما كان يفعل ديبوسي أو الخمسة الكبار الروسيين .

ونذكر تباعاً مقطوعات شونبرغ كلاً بحسب تاريخها فيما يلي :

فهو في عام ١٩٠٣ ألف پيلليئاس وميليزاند ، ولدى عودته من برلين عين في فيينا مدرساً وألف رباعيته الأولى من مقام ری مینور ١٩٠٤ وفي الوقت ذاته أسس جمعية الموسيقيين التي كان يترأسها موللر ولم يكتب لها البقاء أكثر من

---

(١) الآتونال لفظ يراد به الألحان العصرية التي تحتوي على قدر وافر من التحولات النغمية وقد أصبحت في حالة يتعذر الوقوف على نغمتها الأساسية وهي منسوبة لشونبرغ .

جارناخ Jarnach ، كامينسكي Kaminski ، وولفغانغ فورتنر Wolfgang Fortner ، ادموند فون بوريك Edmund Von Borek ، كارل هوللر Karl Holler .

ومن أبرز مقطوعات فورتنر كونسيرتو للكمان المزدوج مع الفيولونسيل والآلات الوترية وهي مقطوعة ساخرة وخاصة في نشازها في حركتها الأولى .

ومن مقطوعات كارل هوللر كونسيرتو القصر للكلافيسان مع الفلوت والأوبوا والآلات الوترية حيث تتجلى آلة البيان بأقصى حدود الروعة والبراعة.

* * *

النمسا

وعلى النقيض من ألمانيا فقد كانت البلاد النمسوية في هـذا العصر موفورة الازدهـار كاملة الحيوية والنماء ، ولا تزال فيينا تحتضن أقوى الفنانين مراساً وأشدهم رغبة بالاطلاع والتجدد بين سائر الأقطار الأوربية .

آرنولد شونبرغ Aanold Schonberg :

ولد هذا الموسيقار في فيينا عام ١٨٧٤ وكان والده يتعاطى التجارة ولم يكن ليدور في خلده أن يصبح إبنه موسيقياً إلا أن الطفل تلقى دروس الكمان خلال دراسته الثانوية . وكان يقيم بين الفينة والفينة بعض الحفلات الموسيقية حيث لا يعدو منهاجها ألحان القصر بالاشتراك مع رفقة صغار يجعلهم يقرأون في بعض المقطوعات التي يلحنها بنفسه .

وظل شونبرغ حياته الدراسية متفوقاً على أقرانه بألحان القصر ثم بدأ يمارس العزف معتمداً على نفسه دون استعانة بمدرس ومن ثم باشر دراسته تحت

« لقد عادت الموسيقا الألمانية خمسين عاماً إلى الوراء . فهي ماضية في عزف الألحان الكلاسيكية برمتها وأقل من القليل من الألحان الحديثة ، ولست أرى من الفنانين هنا سوى من كان عمره يتراوح بين الخمسين والستين مما جعلني أتساءل أين هم شبان هذا العصر ولا أجد من يجيب على هذا السؤال وقد ترامى إليّ أن هنالك من الشبان الناشئين من لم يرتض القعود ويحاول التنكر للماضي فيقلب له ظهر المجن ، ولكن لم تكن لهؤلاء الشقر من جرأة على الخروج إلى العراء وكأنهم يخشون عواقب التخطي لحدودهم وكأني بتلك الشعلة التي أوقدتها أنامل باخ ، موتسارت وبتهوفن قد انطفأت » .

بول هندميت Paul Hindemith ١٨٩٥ :

وهو العازف على البيان والآلتو والكمان والذي استهل تأليفه بعدد وافر من الألحان المتعقدة التراكيب العلمية تبدو عليها مسحة من الرومانتيكية الكئيبة والتشاؤمية القطوب .

وعلى مر السنين فقد ارتقت عقلانية بول هندميت واكتمل نضجه وبدأت تشوب ألحانه رقة القناعة وسمو الأفكار وقد ظهر أثر هذا الارتقاء في رباعياته الوترية وأهمها : الموسيقا الحزينة *Trauermusik* ومقطوعته ماتياس المصور Mathias le Peintre .

وقد تحرج مركزه لدى السلطات النازية فارتحل الى الولايات المتحدة وعين مدرساً في جامعة ديترويت . ومن ألحانه الأخيرة : سوناتا للبيان المزدوج ، ومقطوعة للكلارينت ، ورباعية وترية وسنفونية حديثة .

وقد أقيمت في ايلول ١٩٤٥ حفلة تكريمية لميلاده الخمسين في مدينة نيويورك .

وإلى جانب هندميت لا بد من الاشارة إلى بعض المعاصرين من الألمان وهم:

ألمانيا

لو ألقينا بنظرتنا العجلى على الحال التي استقرت عليها الأمم الأوربية في العصر الحاضر تبين لنا أن أقلها نشاطاً وحيوية هي ألمانيا بعد أن كانت لها الصدارة من قبل . ويظهر أن الألمان أفرغوا ما بجعبتهم المليئة بروائع الألحان وبدائعها خلال قرنين كاملين ثم لم يبق فيهم من ينفخ النار بعد الانتصارات الباهرة التي أحرزها ريشار شتراوس في أيامه الأخيرة وقد اختتم مقطوعاته الرائعة بمقطوعة : آريان في ناكزوس Ariane à Naxos والكانتاتا السلمية Cantate de la paix .

ولم يظهر بعد شتراوس إلا نفر قليل نذكرهم على الوجه الآتي :

فرانتز شريكر Franz Schreker :

ولد عام ١٨٧٨ وهو المؤلف لأربع أوپرات : صوت بعيد le Son lointain الباحث عن الكنوز le Fouilleur de trésors ، الموشومون les Stigmatisés قرع الأجراس le Carillon .

ايريخ وولفغانغ كورنغولد :

ولد عام ١٨٩٨ وهو في الثالثة والعشرين بدأ يؤلف من ألحان القصر وقد لحن ثلاث أوپرات . وقيل في حق هذين الفنانين أنهما عاشا على أنقاض الماضي وسارا على طريقة من تقدمهم من الموسيقيين الألمان والايطاليين والافرنسيين .

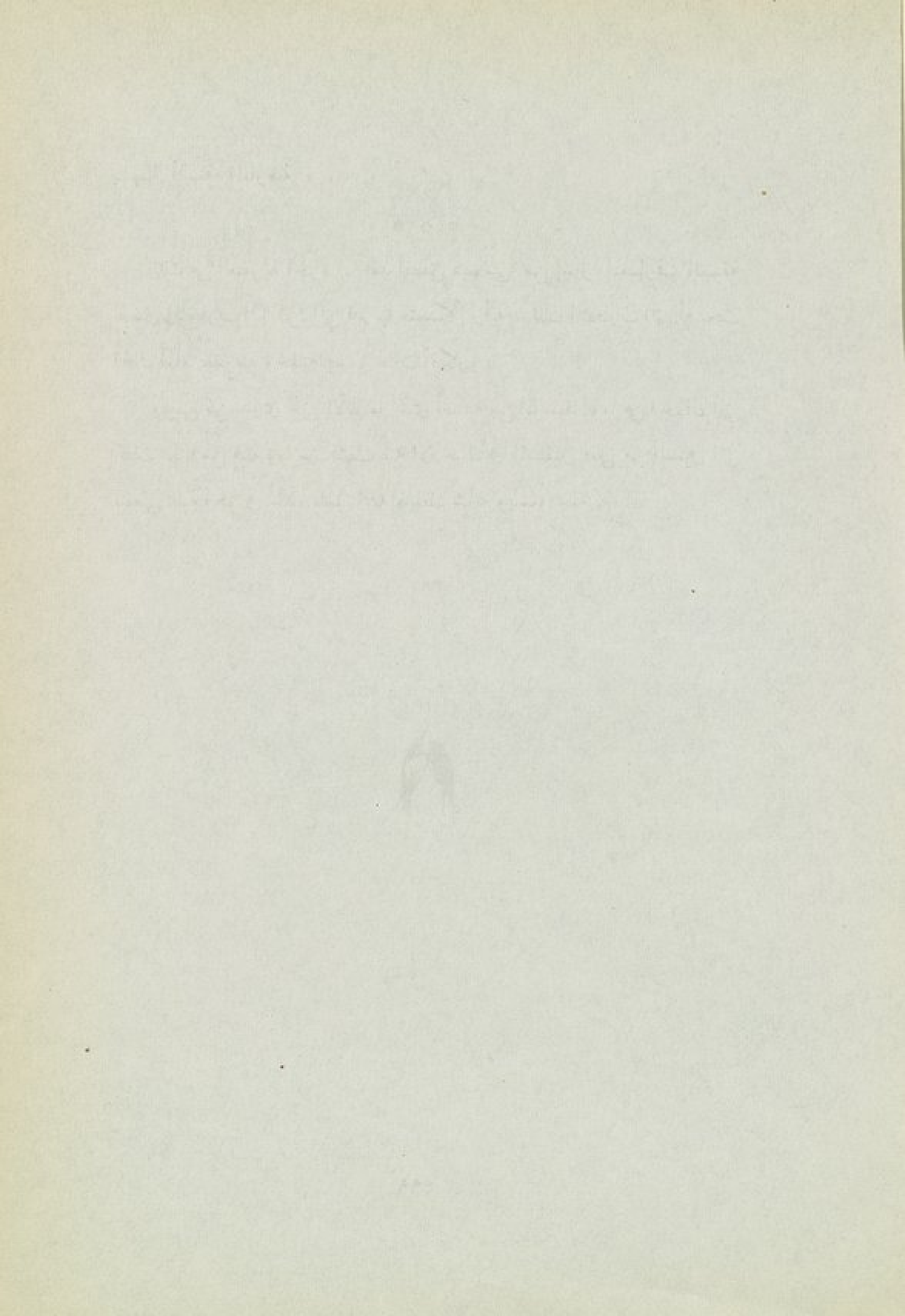
وقد وصف أحد كبار الكتاب الموسيقيين حالة الموسيقا الراهنة في ألمانيا منذ زمن غير بعيد بقوله :

الفصل السابع والعشرون

الموسيقا في القرن العشرين

قد يتبادر الى الأذهان أن الحربين العالميتين ١٩١٤ — ١٩١٨ و ١٩٣٩ — ١٩٤٥ وقد تزعزعت لهولها أركان المعمورة وتقوضت دعائم مدنيتها ولاقت البشرية من وطأتها أفظع الويلات عندما بلغ ضريم نارها عنان السماء وعم اليتم والثكل كل الأرجاء وجرت أنهارها بدماء الأبرياء . تلك الحروب الطاحنة التي حصدت بمنجلها الأرواح وجعلت المدن ركاماً والنور ظلاماً قد استطاعت أن تخمد أنفاس الحياة الموسيقية أو تقف في وجه حركتها التقدمية . كلا ... لقد انقضت أحلام الحرب المريعة وانقشعت غيومها المحمومة بالنار والبارود ومرجل الموسيقا لا يزال في غليانه ليطعم الجائعين ويواسي المنكوبين ومشعلها ما برح يسير بين الخرائب والأطلال مبشراً بعالم جديد تتمخض عنه عبقريات الأمم في عصر العجائب والغرائب ...

الموسيقا في عصرها الحاضر



عليها ألسنة المعارضة » .

* * *

تلك هي العبقرية الحرة . فقد انطلق ديبوسي من إسار المعارف الضيقة بفضل التجارب الباكرة التي قام بها متمسكاً برأيه ، تلك التجارب التي أفسحت المجال أمام عبقريته وجعلته يسمو بينات أفكاره ،

وليس من يدري حتى الآن ما الذي أضاعه من الموسيقا وما هي الحال التي كانت عليها من قبله وما ستكشف عنه الأجيال في المستقبل فعلى مر السنين التي تنقضي عليه وهو في لحده ينمو اسمه ويعظم شأنه ويسمو لحنه .



إنه لخليق بهذا الفنان المبدع أن يبحث عنه بين المقطوعات الغنائية هذه :

المناجاة العاطفية	Colloque sentimental
استهلالية للبيان	Prélude pour piano
أثر الأقدام فوق الثلج	Des pas sur la neige
ما شاهدته الرياح الغربية	Ce qu'a vu le vent d'ouest
رباعية بيلليئاس وسنت سيباستيان	Pelléas et Saint Sebastien
الأمسيات	les Nocturnes

* * *

ومما تحدث به ديبوسي عن نفسه في أيامه الأخيرة قوله :

« كلما ازددت رسوخاً وتعمقاً في ميادين الفن اشتد عندي الخوف والجزع من الفوضى الضاربة أطنابها في هذا العصر والموسيقا المسخ التي لم يعد يراد بها سوى خداع الأذن كالهارمونية المغوبة التي هي من عبث المجتمع والاعيبه فكم يقتضينا من اختراع واكتشاف ومحو والغاء حتى نتوصل الى الشعور الباطني ونصيب الحقيقة في كبدها » .

وقد ظهرت حملة قلمية تشيد بالفن الديبوسي الجديد أثارها الكاتب الكبير غاستون كارّو عقب الحرب الكبرى وعلى أثر ظهور مسرحية بيلليئاس على مسرح الأوبرا كوميك نقتطف منها ما يلي :

« لقد أصبحت بيلليئاس منذ الآن في حصن يقيها من السخرية والتملق . فقد عرفت طريقها الى القلوب وذهبت مثلاً للجمع بين القوة مع الرقة والعمق في الوصف الغريزي والبلاغة الفائقة في صدق التعبير عن الاحساس وهي قوية البنيان جادة في البحث والتنقيب عن المعاني والصور التي يتمثلها الخاطر ويتأثر بها الناظر . وإنها لتحفة كلاسيكية ستبقى جدتها على مدى الأيام ولو تألبت

اللاتفكيرية وبحركاته اللاإرادية أو ما يشبه ردود الأفعال الفطرية أو ما ينجم عن الافراط في عدم المبالاة في الأشياء .

ومثال ذلك فقد جاءنا ديبوسي بصورة تمثل روح الطفولة (اقرأ ميليزاند) تجد حيالك ما في نفس الرجل من طفولة أو ما في نفس الطفل من رجولة .

ولم يتكلم موسيقار قبله ولا بعده بما تحدث به عن الطفولة والحداثة بالمستوى الشامخ الذي انطلق به لسانه . حديث لا غباوة فيه ولا حماقة وحيوية واعية وعقلية مدركة راجحة كما في مقطوعته زاوية الأطفال Childern's Corner ولكنه لم يقل هذا على لسان ذلك المتعبد المتقشف الذي يتكلم بوحي من ضمير أو بدافع من إيمان خالص إذ لم يكن يؤمن إلا بغرور المجتمع وأباطيله .

وكان من التشكك بحيث يدنو من العطف على البشر ويحاول بث الرحمة في القلوب نحو الأشقياء المعذبين من بني الانسان أو الذين خاب أملهم وخدعتهم الحياة الدنيا ببهرجها الزائف وهذا ما نلمسه في بكائه ونحيبه على ضريح ميليزاند .

لم يكن ديبوسي في أكثر أيامه سوى ذلك الطفل الكبير يلهو ويلعب وبمثل هذه الخصائص المميزة كتب مقطوعته الجنرال لافين فمؤلفاته التي أصدرها من هذا النوع مما يدخل السرور على النفس لما حوته من دعابة وبشاشة بروح متوثبة ولغة محتشمة . فهي من السهل الممتنع وقد بالغ النقاد وأيدهم كثيرون في وصفهم إياه « بصاحب التآليف الجامعة بين صدق الطوية والسذاجة المحببة أفرغت في قالب ضيق الأرجاء » وفاتهم أن هنالك ديبوسي الكبير ذلك الموسيقار العميق الذي خضعت لقدرته العجيبة صنوف النواحي الفنية وأنه أعظم مؤلف رومانتيكي ملأ ألحانه الكلاسيكية بالطرائق التجاوبية العديدة بين الرومانتيكيين .

بلجيكا

لقد أنجبت البلاد البلجيكية كثيراً من الفنانين وأكثرهم ممن توارد إلى البلاد الافرنسية سعياً وراء الفن ينهل من مناهلها أمثال : سيزار فرانك ، غليوم ليكو (وقد سبق الحديث عنها) .

پيتر بينوا	Peter Benoit	(١٨٣٤ — ١٩٠١)
جان بلوكس	Jan Blochx	(١٨٥١ — ١٩١٢)
اوغوست دي بوك	August de Bœck	(١٨٦٥ — ١٩٣٩)
پول غيلزون	Paul Gilson	(١٨٦٥ — ١٩٤٣) وغيرهم

* * *

سويسرا

بعد ترددها الطويل بين الطرائق الألمانية والايطالية والافرنسية بدأت تنشىء طابعها الخاص وأول ما نشأ في القسم الروماني منها عدد من الشعراء الموسيقيين أشهرهم :

جاك دالكروز	Jaques Dalcroze	١٨٦٥
غوستاف دوريه	Gustave Doret	١٨٦٦ — ١٩٤٣

* * *

فرانك مارتان Frank Martin :

ولد في جنيف عام ١٨٩٠ اختص بالعزف على البيان والكلافيسان وقد اشتهر من ألحانه : ثلاثية وترية ١٩٣٦ ، عديد المقطوعات الراقصة من نوع البالاد

للآلات المختلفة ١٩٣٨ ، سنفونية لآلة الهارب مع الكلافيسان والبيان والآلات الوترية ١٩٤٥ .

روجير فواتاز Reger Vuataz :

ولد في جنيف عام ١٨٩٨ أتم دراسته في مسقط رأسه ، اختص بالعزف على الأرغن منذ عام ١٩٤٤ وما يزال عمله كمدير للاصدار الموسيقي في راديو جنيف. وقد اشتهر من ألحانه : مقطوعات للبيان والأرغن وموسيقا القصر ، خمسون أغنية ، مقطوعات للكورال والأوراتوريو ومقطوعات للأوركسترا أشهرها افتتاحية ألعاب الرون .

* * *

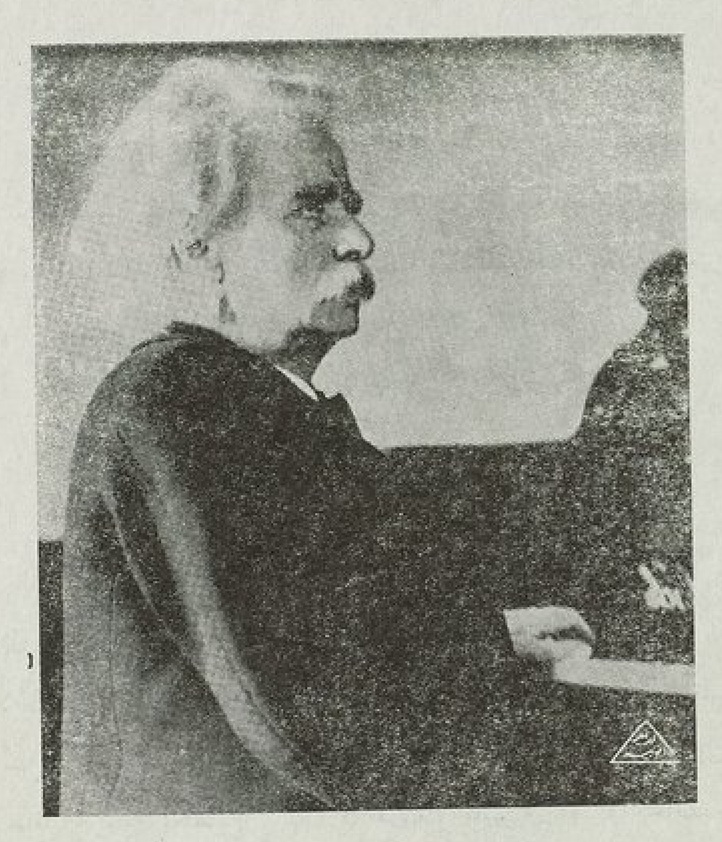
اسكندناويا

أوليه بول Ole Bull ١٨١٠ — ١٨٨٠ :

وهو أول من اشتهر من موسيقيي بلاد النروج وكان من ألمع العازفين على الكمان حتى قيل أنه كان يجاري باغانيني ، ومن أعظم الخدمات التي قدمها لبلاده كشفه عن مواطن الجمال في ألحانها الشعبية وعن تلك المادة الغزيرة والثروة الدفينة التي تمتلكها ، وأضافته ثراء إلى رخاء الأدب الكماني بمقطوعاته الفانتزيه الموضوعة على الأسلوب النرويجي .

* * *

ادوار غريغ ١٨٤٣ – ١٩٠٧ :



وهو الموسيقار الذي استطاع لوحده أن يجمع شتات كل طريف من أغاني بلاده الشعبية ويخرجها في قالب يستهوي الأفئدة برقته وعذوبته وقد امتاز بأسلوبه الساحر وشاعريته المتأججة وهارمونيته التي اشتهرت جدتها في عصره. ومن أشهر مسرحياته مقطوعة Peer Gynt, d'Ibsen ومن ألحان القصر اشتهر في رباعياته للبيان والكمان وله عدة مقطوعات من نوع الكونسيرتو للبيان أشهرها الكونسيرتو مي مينور وفي ألحانه النرويجية الراقصة .

فنلندا

سيبليوس Sibelius :

ولد عام ١٨٦٥ في مدينة تافاشتيهوس وهو القائم حالياً على إدارة معهد هلسنكي وقد امتاز بأسلوبه الفنلندي ولهجته القومية الصادقة ويتمتع بشهرة عالمية . ألف عدة أوبرات وسبع سنفونيات والسنفونيات الشعرية وأشهرها : شروق الشمس ، الملك كريستيان ، والفالس الحزين .

* * *

بولونيا

لقد أنجبت عدداً كبيراً من الموسيقيين في كل من العصور الغابرة ولكنها خلال القرنين السابع والثامن عشر لم تنطق موسيقاها بغير اللغتين الألمانية والايطالية ولم يظهر الطابع البولوني للوجود إلا عند ما جاءها شوبان وأظهر فيها محاسن الروح البولونية وفتنتها . ولا تزال بولونيا تسير حتى اليوم إلى جانب الموسيقا الجرمنية بمحض إرادتها ، كما فعل من اشتهر في عصرها الحاضر وهم :

ميتسلان فارلوبتز Miezslan Parlowiez ١٨٧٦ — ١٩٠٩ :

أشهر مقطوعاته: الكونسيرتو للكمان مع الأوركسترا والسنفونيات الشعرية : الأغاني الأبدية Chants étrnels الرابسودية الليتوانية ، ستانيسلاس ، القصة الحزينة .

* * *

كارول زيمانوفسكي ١٨٨٣ — ١٩٣٧ :

موسيقار نبيل متحمس ، ألف ثلاث سنفونيات والاستهلاليات التسع للبيان ومن مقطوعات الرقص المقنع لحن عشرين مازوركا ، ورباعيتين وتربتين .

وفي القائمة الآتية أسماء المشهورين من أعلام بولونيا العصريين :

جوزيف كوفلر	Josef Kofler	١٨٩٦
بيوتر پير كوفسكي	Piotr Perkowski	١٩٠١
ميشال كوندريكي	Michal Kondracki	١٩٠٢
جيرتزي فيتلبرغ	Jerzy Fitelberg	١٩٠٣
رومان پاليستر	Roman Palester	١٩٠٧
ويتولدلوتوسلافسكي	Witold Lutoslawski	١٩١٣
ميشال سبيزاك	Michal Spisak	١٩١٤
آندرتزي پانوفنيك	Andrzey Panufnik	١٩١٤

***

روسيا

بعد أن ولي عهد الظفر الذي ناله الخمسة الكبار لم تبرح الروسيا مكانتها المتفوقة ولم تتزحزح عن مركزها في الصف الأول بين الشعوب الأوربية .

ولنذكر من الأعلام الروسيين من استحقت أسماؤهم خلود الذكر أمثال :

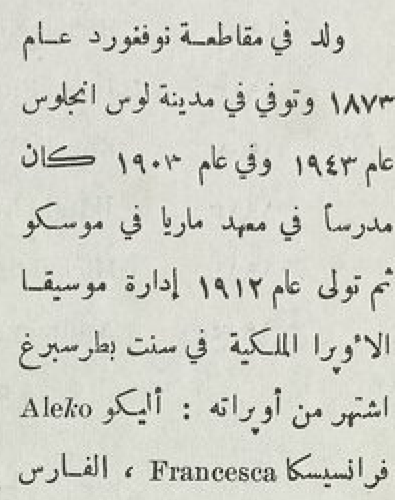
غلازونوف	Glazounow	١٨٦٥ — ١٩٣٦
ليادوف	Liadow	١٨٥٥ — ١٩١٤
سكريابين	Scriabine	١٨٧٢ — ١٩١٥

وهو الذي تحدثت عنه أقلام الكتاب في سائر الأقطار وتناولته ألسنة النقد وقد امتاز بفن ممتع حوى الفخامة والضخامة والروعة والابداع وقد اشتهر بمسرحياته التي ماهر فيها الأنداد بطابعه القومي .

وأعظم ما اشتهر به هذا الموسيقار خصائص التحاكي والتشابه assimilation ما يدعو لتسميته تشايكوفسكي العصر الحاضر .

رحمانينوف Rachmaninoff :





ولد في مقاطعة نوفغورد عام ١٨٧٣ وتوفي في مدينة لوس انجلوس عام ١٩٤٣ وفي عام ١٩٠٢ كان مدرساً في معهد ماريا في موسكو ثم تولى عام ١٩١٢ إدارة موسيقا الأوبرا الملكية في سنت بطرسبرغ اشتهر من أوبراته : أليكو Aleko فرانسيسكا Francesca ، الفارس الأبرص le Chevalier ladre وغيرها ومن أغانيه الجوقية : كانتاتا الاجراس ومن سنفونياته الشعرية : جزيرة الموت L'île de la mort ومن موسيقا القصر : الثلاثية الرثائية Trio élégiaque التي نسج فيها على منوال تشايكوفسكي للبيان والكمان والفيولونسيل . والمقطوعات السبع (أوبوس ١٠) والأويقات الموسيقية الستة ، وغيرها .

* * *

ايغور سترافنسكي Igor Stravinski :



ولد في مدينة أورانتباوم على مقربة من مدينة بتروغراد في الخامس من تموز عام ١٨٨٢ وقد تتلمذ لريمسكي كورساكوف واستهل مؤلفاته بين عامي ١٩٠٥ و ١٩٠٧ سنفونية مي بيمول ثم ألف مقطوعة عشيرة الحيوانات والراعية le Faune et la Bergère ١٩٠٦ ، الشيرتزو الخيالية le Scerzo fantastique ١٩٠٧ ، الشعلة الاصطناعية Feu d'artifice للأوركسترا الكاملة ، العندليب le Rossignol ١٩٠٩ ، العصفور الناري l'Oiseau de feu ١٩١٠ وهي رقصة من نوع الباليه استوحاها من إحدى الأساطير الروسية وكان الكاتب فولكين قد سبقه إلى وضع تصميمها (السيناريو) .

ومن أجمل مسرحيات هذا الفنان بتروشكا Petrochka ١٩١١ مثلت في باريز ونالت الاستحسان المنقطع النظير ورفعت اسم الملحن إلى مراتب التقديس ، ومسرحية صقر الربيع Le Sacre du Printemps مثلت أيضاً في باريز تحت إشراف نيجنسكي عام ١٩١٣ وكانت موضوع المناقشات الحادة .

وكلما ارتقى هذا الفنان الجريء في معارج الفن كلما ابتعد عن التقاليد والقواعد الموروثة فكان له مطلق الحرية فيما يكتب . وقد أتيح له الكشف عن آفاق جديدة سار عليها وحذا حذوه فيها كل ناشىء معاصر سواء في المدارس النمسوية ، الانكليزية . الافرنسية أو الايطالية .

ولم يكتف إيغور سترافنسكي ذلك الموسيقار الجريء بحمله راية التجدد فحسب بل كان ذا مضاء وعزيمة وروح ثائرة وقف نفسه لفنه من ناحية ولمجابهته خصومه ومنتقدي طريقته ومهاجمتهم بعنف وشدة من ناحية أخرى وإنا لنلمس في موسيقاه ألواناً ممتعة بالفتنة والسحر أفعمها بكل جديد مبتكر وزانها بمرآة ينعكس عليها جمال الطبيعة .

وفي نهاية الحرب العالمية العظمى ظهر تطور كبير في ألحان سترافنسكي وأصبح في فنه أكثر انقياداً للنظام وأشد خضوعاً للكلاسيكية الروسية .

وفيما يلي من ألحانه شاهد على تطور الفكرة التي كان يهدف اليها في ألحانه السابقة : حكاية الجندي Histoire du Soldat ۱۹۱۸ ، المقياس المزق (۱) Ragtime ۱۹۱۸ ، سنفونية للآلات الهوائية ۱۹۲۰ ، الأصابع الخمس للبيان ۱۹۲۱ الأوكتيت (۲) Octeor ۱۹۲۳ ، سوناتا للبيان ۱۹۲٤ ، سيريناد من مقام لا للبيان ۱۹۲٥ ، أوديبوس ريكس Œdipus-Rex وهي من نوع الأوبرا — أوراتوريو ۱۹۲۷ ، آپولون موزاجيت Apollon Musagete وهي من نوع الباليه ۱۹۲۷ ، قبلة الجنية le Baiser de la Fée من نوع الباليه ۱۹۲۸ ، سنفونية المزامير Symph. de Psaumes للغناء الجوقي مع الأوركسترا ۱۹۳۰ ، كونسيرتو للكمان مع الأوركسترا ۱۹۳۱ ، كونسيرتو للبيان المزدوج ۱۹۳٥ ،

---

(۱) rag-time من أنواع الموسيقا الراقصة تستعمل في اميركا الشمالية افريقية الأصل.
(۲) Octuor مقطوعة تعزفها ثمان آلات هوائية .

لعب الورق Jeu de cartes من نوع الباليه ١٩٣٦ ، كونسيرتو مي بيمول لأوركسترا القصر ١٩٣٨ .

كان سترافنسكي افرنسي الجنسية قبل العام ١٩٣٩ ولكنه بعد الحرب العظمى الأخيرة تحولت جنسيته واعتبر مواطناً اميركياً ومن أشهر ألحانه الأخيرة : الرقصات الغنائية Danses concertantes ١٩٤٢ ، رقصة السيرك Circus-Polka للأوركسترا ١٩٤٢ ، بابل Babel وهي من نوع الكانتاتا للغناء الجوقي مع الأوركسترا ١٩٤٤ ، مسرحيات الباليه ١٩٤٤ وغيرها .

* * *

سيرج بروكوفييف Serge Prokofieff :

ولد هذا الموسيقار الناشىء عام١٨٩٢ وتلقى دراسته الفنية في كونسيرفاتوار بتروغراد وتخرج على كل من الأستاذين ليادوف وريمسكي كورساكوف وقد استهل حياته الموسيقية بتدوينه التوالي السيتي (١) la Suite Scythe ثم قام بتأليف ثلاث أوپرات ومقطوعة للباليه بلغت ذروة الحسن في لونها وحيويتها ، السخريات Sarcasmes ، المشاهد الهاربة Visions fugitives ، قصة الجدة الشيخة Conte de la vielle Grand'Mère ، السنفونية الخامسة وقد صارت تأديتها في بوسطن ، التحية لستالين un Hommage à Staline وغيرها .

* * *

(١) السيت Scythe هو ذلك الشعب البربري الذي يسكن عادة في شمالي غربي اوروبا وشمالي غربي آسيا .

اسبانيا

ولما هبت رياح التجدد والنهضة الموسيقية في اسبانيا كان أول من ظهر بين أساطين الموسيقا :

فيليب بيدريل Felipe Pedrell ١٨٤١ — ١٩٢٢ :

وهو العالم الموسيقي الممتاز ألف عديد الأوبرات وأشهرها :

كازيمودو	Quasimodo	١٨٧٥
كليوباترا	Cléopâtra	١٨٨١
مازيبا	Mazeppa	١٨٨١
تيترالوجية پيرينيه	Pyrénées	١٨٩١

* * *

البينيز Albeniz ١٨٦٠ — ١٩٠٩ :



وإليه يعود الفضل بتكوين الألحان الجميلة للأغاني الدارجة (الفولكلورية) ألف عدة مقطوعات من نوع الفانتزي وجعلها في مجموعة خاصة للبيان ومن ألحانه المشهورة : الأوراتوريو المسيح Christus والأوپرا سان انطونيو دي لافلوريدا، والأوپرا كوميك پيبيتا غيمينز

Pepita Gimenez ، هنري كليفورد Henry Clifford ، والسنفونيات كاتالونيا وغيرها .

* * *

وقد جاءت ألحان غرانادوز Granados ١٨٦٨ — ١٩١٦ مماثلة لألحان آلبينيز قريبة الشبه بها وقد تكون دونها مذاقاً .

وأكثر الناشئين الاسبانيين استيحاء ممن ذكرهم كل من :

يواكين توربنا Joaquin Turina ١٨٨١

مانويل دو فالا Manuel de Falla ١٨٧٦ — ١٩٤٦ :

وهذا الأخير هو الذي ألف الدراما الليريكية المعروفة الحياة الخاطفة la Vie brève ورقصة البـاليه المشهورة مثلثة القرون le Tricorne والتوالي السنفوني ، والليالي في حدائق اسبانيا وعدة ألحان مستظرفة بأسلوب محبب يدل على شخصيته الفنية .

وأخيراً فان الشخصيات التي أظهرت قيمة المدرسة الاسبانية الحديثة هي :

أوسكار إيسبلا	Oscar Espla
سالازار	Ralazar
غيرهارد	Gerhard
مومبو	Mompo

* * *

ايطاليا

ظلت النهضة الموسيقية في إيطاليا بطيئة الخطى لم تتقدم مع المتقدمين ولم يظهر في ميادينها الفنية منذ أواخر القرن التاسع عشر غير طائفة الفيريزم (مدرسة فيردي وروسيني) التي لم تدرك سبيل انقاذهـا من ورطة العقم الفني الذي منيت به على أن هنالك عـدد من الفنانين بذل جهد الطاقة حتى استطاع أن يحتفظ بالطوابع الايطالية القديمة ويظهر محاسنها ويخلد ذكرها ، وفي مقدمتهم :

الدون لورنزو بيروزي Don Lorenzo Perosi ١٨٧٢ :

وهو إلى وقت قريب ما يزال رئيساً لأسقفية سنت مارك في مدينـة البندقية ثم أصبح بعـدئذ مديراً للسيكستين . وهو دائب بجدّ وراء الالحـان الدينية يستوحيهـا من ألحان باليسترينا أو كاريسيمي . ولكن طريقته الرتيبة أشبـه بالتصنيف بأسلوب يساري خفيف .

* * *

بيزيتي Pizzetti :

جاء بألحان عديدة أهمها :

مقطوعة للغناء مع مرافقة البيان	I Pastori	١٩٠٦
فيدرا (مسرحية ذات ٣ فصول)	Fedra	١٩١٢
بيزانيللا	Pisanella	١٩١٣

* * *

أوتوريتو ريسبيجي Ottorino Respighi ١٨٧٩ — ١٩٣٦ :

وهو الذي اهتدى منذ وقت قصير إلى ثروة فنيـة ضخمة استهلها بمقطوعتيه السنفونيتين : فونتاني دي روما les Fontane di Roma ١٦١٦ ، إيبيني دي روما I Pini di Roma ١٩٢٤ وقد حازت كل الاستحسان في كل البلدان .

* * *

آلفريدو كازيلا Alfredo Casella :

ولد في تونس عام ١٨٨٣ وأنهى دراسته الموسيقية في كونسيرفاتوار باريز ثم مكث طويلاً في فرنسا وفي عام ١٩١٦ عاد إلى وطنه وأسس جمعية الموسيقا الوطنية Societa nationale di musica وفي هـذه الجمعية التأم جمع الشبان الموسيقيين وانضموا تحت عنوان « التقدميين » الايطاليين وكان هو على رأسهم في إدارة الحركة الفنية . وقد ظهر أثر البراعة والتفوق في ألحان كازيلا الوافرة العدد وقد اشتهر منهـا سنفونيتاه الأولى والثانية ١٩٠٥ و ١٩١٠ ، مقطوعة ايطاليا Italia ١٩٠٠ ، ومقطوعة Pagine di guerta ١٩١٧ .

* * *

لم يكن بين هؤلاء وغيرهم من لم يول وجهه شطر الموسيقا السنفونية وألحان القصر ذلك النوع الذي كان مهجوراً في إيطاليا . ولذلك كانوا عرضة للتأثر بالمدرسة الافرنسية وخاصة بطريقة كلود ديبوسي وما كان أجدرهم بالاعتماد على النماذج الخاصة بهم لتخلو ألحانهم من العبث والتقليد . ترى ماذا دهاهم حتى لم يبق لديهم ما يدل على خلق إيطالي النزعة ؟

وتبعة هذا التقليد لا محالة واقعة على كل من پيزيتي وماليبرو Malipiero .

انكلترا

كان السير في بادىء أمره حثيثاً في انكلترا وكان النشاط الفني فيها على ساق وقدم حتى نهاية القرن السابع عشر وهنا حل بها الوهن والفتور على أثر وفاة دي پورسيل .

أما اليوم فقد عاد اليها النشاط ثانية وقامت فيها مدرسة من أرقى المدارس الأوربية تدعى المجمع الموسيقي Musical League وضع حجره الأساسي عام ١٩٠٩ وانضم اليه أعاظم الفنانين ممن بلغت مكانتهم أعلى الذرى أمثال :

ايلغار	Elgar
ديليوس	Delius
پيرسي غرينغر	Percy Grainger
سيريل سكوت	Cyrill Scott
هولبروك	Holbrooke
فرانك بريدج	Franck Bridge
فريدريك أوستن	Fréderic Austin
فوغان وليامس	Vaughan Williams
آرنولد باكس	Arnold Bax
آرثور بليس	Aathur Bliss

لقد عمل هؤلاء الموسيقيين في مختلف ميادين الفن بكامل الجرأة ووافر الاقدام وأفضى عملهم الى أفضل النتائج وعلى مر الأيام وطدت المدرسة الانكليزية مركزها وثبتت أقدامها بين المدارس الأوربية . وأتيحت لها مؤخراً فرصة

ثمينة ، وجود أعاظم الفنانين ، وقد نالوا من الحنكة والابداع قسطاً وافراً وارتقوا بالموسيقا الانكليزية في معارج النهضة الحديثة بعد أن كانت أشتاتاً من النماذج الألمانية القديمة .

وليم والتن Willim Walton ١٩٠٢ :

أما وقد أخذت الموسيقا الانكليزية سمتها الجديد فقد أبانت ألحانه في بعض نواحيها عن الدعابة والتهكم في مقطوعة Façade ، وافتتاحية Portsmouth Point ومقطوعة Scapino ، وعن عمق التفكير في البعض الآخر كالكونسيرتو للآلتو مع الأوركسترا ، والكونسيرتو للكمان مع الأوركسترا في أسلوبها الرومانتيكي ، وقد ظهر والتن في سنفونياته في أعلى ذرى الفن الانكليزي في هذا العصر .

ميخائيل تيبت Michael Tippet ١٩٠٥ :

وهو الذي يشغل منصب المدير الفني لمعهد Morley College في لندن وهو المعهد الخاص بالعمال وأصحاب المهن والمحترفين .

اميركا

لم تكن الموسيقا الاميركية جديرة بالاهتمام أو مما يعتد به قبل السنوات الأخيرة من هذا العصر . فهي تمتد بجذورها وأصولها إلى عهد بعيد، فمنذ أواخر القرن الثامن عشر وفي داخل الأراضي الممتدة على جانبي المسيسبي كانت قبائل الزنوج تتقاطر وتتوارد وهي تحمل في جعبتها الأغاني الافريقية ، إلى جانب الأغاني المهنية التي كانت تنقل بواسطة البحارين الأوربيين .

وفي الأورلئان الجديدة كان يتألف نوع من الألحان قوامها مزيج من العناصر الاسبانية والفرنسية والزنجية تلك هي الموسيقا التي تداولتها الولايات المتحدة في حياتها الموسيقية . وأشهر من عرف بين المؤلفين الأمير كيين :

ادوار الكسندر ماك دول ١٨٦١ — ١٩٠٨ :

وهو الذي جعل ألحانه وفق الأساليب الهندية — أرقى مستوى من الاغاني الشعبية الهندية وأدنى من مستوى الفن الزنجي — .

فمن العناصر الزنجية تكونت طريقة الايقاع المزق ragtime وظهرت موسيقا الجاز jazz .

* * *

راندال تومسن Randall Thompson :

وهو القائم على إدارة معهد كورتيس في مدينة فيلادلفيا ، اشتهر كثيراً بألحانه وخاصة في سنفونيته الثانية ومقطوعة اميريكانا وغيرها .

* * *

والتر بيستون Walter Piston :

ولد في مدينة روكلاند (المان) عام ١٨٩٤ استهل حياته بدراسة الرسم والتصوير ثم انتقل إلى دراسة الموسيقا في جامعة هارفارد وأتم دراستها في أوربا ثم عاد إلى وطنه وأصبح مدرساً لهذه المادة في هارفارد . ومن أشهر ألحانه : التوالي الآلي Suite ، والاستهلالية التجاوبية Prélude et fugue ، الكونسيرتو للأوركسترا ، والكونسيرتينو للبيان مع اوركسترا القصر ، السنفونية ، الرباعيتان الوتريتان ، ومقطوعاته الثلاث للفلوت والكلارينت والباصون Basson .

روي هاريس Roy Harris :

ولد في اوكلاهوما عام ١٨٩٨ وقضى حياته في كاليفورنيا . وبعد أن خاض غمار الحرب الكبرى ١٩١٨ وفيما هو في دراسته الجامعية في كاليفورنيا بدأ تأليفه الموسيقي بالتوالي لرباعية الآلات الوترية عام ١٩٢١ وكانت إقامته في باريز بين العامين ١٩٢٦ و ١٩٢٩ حيث ساهم بأعمال ناديا بولانجيه واشتهر من ألحانه السداسية Sextnor للرباعية الوترية مع البيان والكلارينت . والتوالى الثاني لصوت المرأة مع البيان المزدوج ، والسوناتا للبيان ، والسنفونية ذات الأربعة أقسام . أسلوبه كلاسيكي يميل الى الطبيعة الكاليفورنية .

* * *

وفي الحقل الموسيقي لم ينجذب الشعب الاميركي كما انجذبت الشعوب الاوربية قسراً إلى حب الكلاسيكية حباً يقرب من العبادة فهو سائر إلى الامام بخطواته الحرة نحو مستقبل زاهر بحمية وحماس يحفزه الأمل الشديد بالقبض على صولجان الموسيقا الذي كان وما يزال رهينة في يد العالم القديم .

* * *

فرانسا

أهم ما يسترعي النظر في موسيقا الافرنسيين في العصر الحاضر إنما هو الحركة التطورية التي ظهرت آثارها جلية في انحراف الوجهة واختلاف الأخيلة عن الموسيقات العالمية وسيرها في الطريق التي شقها كل من فوريه وفنسان دندي وديبوسّي .

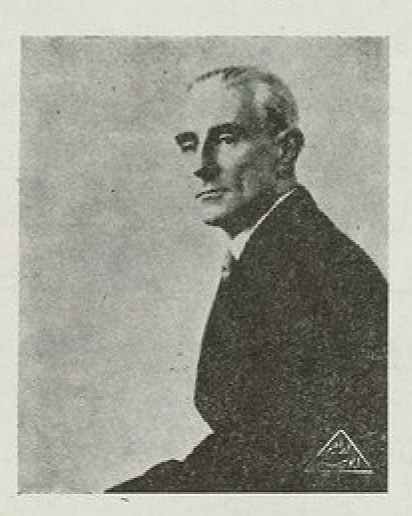
وقد تضمنت خزانة مدرستها اليوم مجموعة لا يستهان بها من المسرحيات

الشعبية أمثال : فيرفال ١٨٩٧ ، الاجني ١٩٠٣ ، أسطورة القديس كريستوف la Légende de saint Christoph ١٩٢٠ ، بيلليثاس ، آريان واللحية الزرقاء ١٩٠٧ بينيلوب ١٩١٣ ، بيربنيس وغير كور .

كما لايسعنا أن نغض من شأن الروائع التي جاء بها موريس رافيل في مقطوعتيه : ساعة في اسبانيا l'Heure espagnole ومقطوعة معروف Marouf ١٩١٤ والرابو .

* * *

موريس رافيل Morice Ravel :



وهو أعظم الموسيقيين الافرنسيين شعبية ولقب من أجل ذلك برجل الشارع ، فالناس تهزج وتصفر بمقطوعته البوليرو سواء في أميركا أو في فرانسا ، ويعتبر من أصحاب الحظوة لدى العارفين إلى جانب فوريه وديبوسي كما يعتبر في أعلى مراتب التقدير العالمي . كان يبدو في مستهل حياته الفنية أميناً على الأسلوب الديبوسي باستعمال السباعيات والتسعيات والاحدى عشريات في تسلسلاتها المنطلقة والاصوات الجرسية والتغلفات المتبخرة ولكن سرعان ما ظهر الاختلاف بينهما وأن صاحب المقطوعتين : (دافني وكلوئيه) و (التواريخ الطبيعية) لم يكن صاحب رؤى وأحلام وأن ألحانه امتازت بخطوطها الواضحة ورجعيتها في مقطوعة السوناتين وضريح كوبوران .

ولد في آذار ١٨٧٥ بمدينة سيبور وبعد ولادته ببضعة أسابيع انتقل به أبواه إلى باريز حيث استقر بها مقام الأسرة، وهو في السادسة من عمره بدأت دراسته للبيان وفي الثانيـة عشر باشر في دراسة الهارمونية على الأستاذ شارل رينيه وفي عام ١٨٨٩ انتمى إلى الصف الاحضاري للبيان في الكونسيرفاتوار وقـد تتلمذ خلال أربع سنوات على شارل بيريو. وهو في حالة كونه يميل إلى ناحية أخرى غير البيان ، وهي ناحية التلحين فأخذ يتلقن الهارمونية على پيسّار. والتنويط المضـاد والتجاوب على غيدالج ، والتلحين على غبرييل فوريه . فكان يتظـاهر لأساتذته هؤلاء بالطاعـة والخضوع والتشبث بالقواعد التي يلقنونه إياها بينما كان من طرف آخر يذهب في تجاربه بعيداً عنها مخالفاً لها .

وفي عام ١٩٠١ حصل رافيل على جائزة روما الثانيـة لكنه في مسابقة عام ١٩٠٢ — ١٩٠٣ لم يحصل على أية جائزة فقد أحس أعضاء اللجنة الفاحصة بأنه يسخر منهم في أغنيته المرفوعـة لهيئة التحكيم ظاهرهـا فرط المديح والاطراء وباطنها التهكم والازدراء، وصاح به أحد الاعضاء قائلاً : « يستطيع المسيو رافيل أن يعتبرنا من بائعي المضحكات وليس له أن يتهمنا بالسخف .! » .

وفي عام ١٩٠٤ لم يتقدم رافيل إلى المسابقة، ولكنه في عام ١٩٠٥ رفض طلبه في مسابقة الاختبار، وكانت فضيحة كبرى تناقلتها الصحف مع إشارة الاستفهام بالقلم العريض . « كيف ؟ أيحرم صاحب شهرزاد وألعاب الماء والرباعية الوترية من جائزة روما ؟ . » وقد تردد صدى هذه المقطوعات في كل مكان وكان لهـا أثر عميق في الاوساط عوّض لمكانته الفنية أضعاف ما خسرته في المسابقة وأظهره في مظهر الخليق بتمثيل الموسيقا الافرنسية .

كانت ألحان رافيل بالرغم من خفتها تمتـاز بالدقة والرقة وقوة العارضة والأناقة . وكان ينحو بهـا نحو سن سان في التعمق بمعالجة الافكار ومناقشتها

وتبدو كنموذج لقربه من سن‌سان ألحانه في ثلاثيته للبيان والكمان والفيولونسيل ولتواريه عن ديبوسي وهذا هو المقصود من وصف الكتاب له بقولهم : « لم ينقص رافيل غير الحساسية » . وقد فاخر هو نفسه بأن يكون عند حدود هذا الوصف .

يقول أندريه سواريه : « إن في كل ما كتبه رافيل ، لمظاهر تستتر وراءها شخصيته الحقيقية وتختفي عن أعين الناس ، لكي تبقى صورته العاطفية طي الكتمان ، إنه لمخادع ماكر » .

إلا أن لعبة رافيل الماكرة ما هي إلا لحنه الجميل المبتكر وكفى . ومهما قيل فيه فهو ماض في سبيله على حد رأيه : قل كلمتك وامش !

فموسيقا رافيل هي المثال الصحيح للآلة المحركة العجيبة ، وللساعة الدقيقة التي تشير إلى عشر الثانية ، وللدولاب المركب على جزء مئوي من المليمتر . رافيل : « إنه من أعظم صناع الساعات السويسرية » وهذا لا يعني كونه فوق البشر فهذه القوى المحركة لم تهبط عليه وحياً من السماء وليس فيها ما يدل على أنها من عمل الذكاء وليس في فنه سحر ولا بخور ..

ولكن لنستمع إلى رافيل وهو يتحدث عن نفسه . لقد أدلى فيما مضى باعترافاته الصريحة ، في حديث له قال يوماً : « لقد غاصت بي ايبيريا في بحر من الدموع وأنا أنشق أريج ليلها المضطرب » ... إذن فهو لم تنقصه الحساسية . ثم لنقرأ ما كتبه مرة أخرى : « هنالك قواعد كثيرة لرفع البناء الشامخ . وليس لتسلسل التحولات النغمية إلا قاعدة واحدة . أجل إنه الشعور والتأثر » . وفي مكان آخر : « الفن ليس فيه مكان للصنعة . والصنعة قد تجد لها مكاناً في الانساب الهارمونية وليس لعامل الشعور والتأثر في مواطن الفن حد نهائي وكل ما سوى الشعور فهو عقيم . وهذه هي حقيقته .

وفيما يلي قائمة ألحان موريس رافيل :

المناظر الأذنية Les Sites auriculaire للبيان ذي الأيدي الأربع ، هابانيرا Habanera ١٨٩٥ ، بين الاجراس ١٨٩٦ ، شهرزاد ، الافتتاحية الشيطانية للأوركسترا ١٨٩٨ ، ألعاب المـــاء Jeux d'eau للبيان ١٩٠١ ، الرباعية الوترية من مقـام فا ١٩٠٣ ، سوناتين للبيان ١٩٠٥ ، المرايا Miroirs للبيان ١٩٠٥ ، التواريخ الطبيعية Histoires naturelles للغناء والبيان ١٩٠٦ الأغاني الخمس اليونانية الشعبية مع مرافقة البيان ١٩٠٧ ، الرابسودية الاسبانية للأوركسترا ١٩٠٧ ، ساعة في اسبانيا (كوميديا موسيقية ذات فصل واحد) ١٩٠٧ ، أمي لوي Ma Mère l'Oye (ذات خمسه فصول للبيـان ذي الأيدي الأربع) ١٩٠٨ ، الرقصات العاطفية النبيلة Valses nobles et sentimen- tales للبيان ١٩١١ ، دافنيس وكلودئيه Daphnis et Chloé سنفونية جوقية ذات ثلاثة فصول ١٩١٢ ، قصائد ستيفـان مالارمي الثلاث Trois Poémes de Stéphane Mallarmé للغنـــاء مع البيان ، رباعية الفلوت والكلارنيت المزدوجتين ١٩١٣ ، الثلاثية من مقـام لا للبيان والكمان والفيولونسيل ١٩١٤ ، الأغنيات الثلاث لموريس رافيل ١٩١٥ ، ضريح كوپوران (التوالي للبيـان) ١٩١٧ ، الفالس للأوركسترا والغناء الجوقي ١٩٢٠ ، سوناتا للكمان مع الفيولونسيل ١٩٢٢ ، الولد والسحرة l'Enfant et les Sortilèges فانتازيا ذات فصلين ١٩٢٥ ، الأغاني الشعبية Chansons madécasses للغناء مع الفلوت والفيولونسيل والبيان ١٩٢٦ ، سوناتا للبيان والكمان ١٩٢٧ ، البوليرو للأوركسترا ١٩٢٨ ، كونسيرتو لليد اليسرى على البيان مع الأوركسترا ١٩٢١ ، كونسيرتو للبيان مع الأوركسترا ١٩٣١ ، دون كيشوت للغناء مع البيان ١٩٣٢ .

وبعـد خمس سنوات أي في عام ١٩٣٧ فجعت الموسيقا الافرنسية بفقيدهـا الغالي موريس رافيل .

الستة الكبار

والواقع أن هنالك مدرسة حديثة العهد نشأت في فرنسا خلال الحرب الكبرى التي نشبت عام ١٩١٤ وقد امتازت هذه المدرسة بعدة مظاهر أهمها انصراف النظر عن الرومانتيكية وانعتاق الفكر من الانطباعية .

وأول من ظهر بهذا اللون الجديد إنما هو إريك ساتيا Erik Satie وتأثر به واقتبسه كل من العلمين : شونبرغ (النمسوي) و (سترافنسكي) الروسي .

لقد انجذبت هـذه المدرسة إلى الواقعية (ريئاليزم) وللعقل الكلاسيكي الواعي وامتازت بالبساطة والوداعة والتجردية nudité وأباحت لنفسها التزام القسوة والصلابة عملاً برأي المثل : كن قاسياً تظهر حقيقتك. وقد انفرد أسلوبها بتسجيل الألحان بخطوط واضحة ضاربة عرض الحائط بكافة القواعد والنظريات القديمة . وراحت تلاحق وتطـارد ما شاءت من الصور حتى في المباذل ومواطن العبث سعياً وراء الجمال في شتى مظاهره حيثما كانت مواطن الجمال وتجمع بين البسمات التي تقطر بالفرح والمرح وعالم التأمل والتشاؤم .

ويعود فضل الكشف عن هـذا العنصر الموسيقي الجديد إلى الذين مارسوا تطبيقه فعلياً وهم **الستة الكبار** أو الزمرة السداسية Groupe des Six .

وفيما يلي عرض شامل لهؤلاء :

١ — لويس دوراي Louis Durey :

ولد في باريز عام ١٨٨٨ ، وهو عميد الستة الكبـار أتم دراسة الهارمونية وغيرها من الفنون الموسيقية بين العامين ١٩١٠ و ١٩١٤ دراسة حرة ، ألحـانه

ذات قيمة فنية ممتازة :

القربان الليريكي l'offrand lyrique ، الأغاني الستة من شعر طاغور ، قصيدة الهجاء لتيئوكريت ، المقاتل le Bestiaire ، الربيع في عرض البحر ، قصائد السجن ، ثلاث رباعيات جوقية ، الصلاة لأجل النوم الهنيء (رباعية جوقية مع البيان) .

وهو بالرغم من الوفرة فيما ألفه من ألحان القصر لم يظهر في مظهر القسوة التي اصطبغت بها ألحان زملائه الستة الكبار . ألحانه رقاقة شفافة ، اتسمت بطابع الانسجام مع الشعر المهفهف الناعم .

***

٢- آرثور هونيكجر Arthur Honegger :



ولد عام ١٨٩٢ في مدينة الهافر من أبوين سويسريين ، بدأ دراسة الهارمونية على الأستاذ شارل مارتان ثم قضى عامين بعدها في كونسيرفاتوار زوريخ وفي عام ١٩١٢ انتمى إلى الكونسيرفاتوار في باريز حيث بدأ يتابع دروسه على كل من وبدور وفنسان دندي وقد استهل هونيكجر ألحانه بمسرحية دينية عنوانها داوود الملك le Roi David وقد التزم جانب الدقة في تراكيبه الكونترپوانتية المتراصة . فلغته قاسية بادية الخشونة تنبعث القوة الجامحة من نبراتها .

ألحانه الأخيرة : سوناتين للبيان والفيولونسيل ١٩٣٢ ، الحركة السنفونية رقم ٣ للأوركسترا (مهداة لفرقة فورتونيغلر في برلين) ١٩٣٣، سيميراميس (ميلودرام) ١٩٣٥ ، جان دارك في المحرقة Jeanne d'Arc au bûcher ، الأمسية Nocturne للأوركسترا ١٩٣٦ ، الرباعية الوترية الثانيه ١٩٣٦ ، طار العصفور الأبيض (باليه) ١٩٣٧ ، ألف ليلة وليلة غنــاء منفرد مع الأوركسترا ١٩٣٧ ، فرخ النسر l'Aiglon (أوپرا ذات خمسة فصول) ١٩٣٧ ، الكردينال الصغير (أوپريت) ١٩٣٨ ، رقص الأموات (أوراتوريو) ١٩٣٨ ، سنفونية للأوركسترا الوترية والترومبيت ١٩٤٢ .

* * *

٣ - داريوس ميلهود Darius Milhoud ١٨٩٢ :

ولد في مدينة ايكس آن پروفنس عام ١٨٩٢ كانت أسرته مولعة بالموسيقـا ولقد تعرف إلى الكلاسيكية منذ نعومة أظفاره . ومنذ بدأت دراسته العزف على الكمان باشر التدريب على الرباعيـات الوترية مرة في كل أسبوع تحت إشراف أستاذه . وقـد لقنه أحد قواد الفرق الموسيقية العسكرية دروساً في الهارمونية بالطرق الملتوية المعقدة جعلته لا يفقه منها شيئاً . وقد استمرت إقامته في الأرياف حتى نهاية دراسته الثانوية وحصوله على شهادة البكالوريا . عندها رحل الى باريز ولكنه وهو في الخامسة عشرة بدأ يصوغ الألحـان . وفي الكونسيرفاتوار حاز تباعـاً الكفاءة الأولى accessit في الكمان ثم الكفاءة الثانية في الكونترپوان ، والكفاءة الثانية في التجاوب وأخيراً حصل على جائزة ليبول Lepaulle (لتلحينه السوناتا للكمان المزدوج مع البيان) . ثم قضى ما بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٩ في البرازيل كملحق بدار السفـارة الافرنسية . ومنذ عودته من ريو دي جانيرو

تعاقد مع زملائه : لويس دوري ، آرثور هونيكجر ، فرانسيس پولانك، جورج أوريك وجيرمن تاييفير وبهذه المناسبة حرر هنري كوللي في مجلة كوميديا مقالا نوه فيه عن الخمسة الروسيين الكبار والستة الافرنسيين الكبار .

بدأ داريوس بفيض من الألحان المعبرة عن حالاته النفسية المختلفة ، وقد ظهرت قريحته السيالة في مقطوعاته الثلاث الأولى : آغا ممنون Agamemnon حملة دم القربان les Choéphores، أهل الوفاء les Euménides وكانت ألحانه فيها على غايه ما يرام .

وإنا لنجد العاطفة الحنون في كل من رباعيته الوترية الرابعة وسنفونيته الأولى ، والسوناتين للفلوت والبيان ، الربيع les Printemps .

وقد احتوت مجموعته الغنائية على : قصائد ليئو لاتي الأربع ، وقصائد پول كلوديل الأربع ، آليسّا Alissa اقتبسها من رسالة الباب الضيّق لأندريه جيد .

ومن ألحانه المسرحية : الحمل الشارد la Brebis égarée ، الملاّح الفقير le Pauvre Matelot ، ماكسيميليان ، أشجان أورفيه les Maleurs d'or-phée ، كريستوف كولومب .

والذي أساء تفهم الجمهور لألحان داريوس ميلهود الأولى إنما هي الاصاته المشبعة la polytonalité أي إقحام الاصاتات المتعددة في آن واحد تلك العادة التي أقلع عنها فيما بعد في ألحانه الأخيرة .

ولا يزال داريوس حتى الآن مقيماً في الولايات المتحدة وقد رحل عن وطنه عقب الاحتلال الألماني . وقد بعث قبيل بضع سنوات بمخطوطاته ليصار إلى طبعها في باريز ولا بد من الاشارة فيها بنوع خاص إلى رباعياته الوترية الثلاث ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، والتوالين : ألعاب الربيع والتوالي الافرنسي Suite française والكونسيرتو للكلارينت مع الأوركسترا ، مدفئة الملك رونيه la Cheminée

de Roi René وهي من نوع التوالي الخماسي للآلات الهوائية ، الحفلة الراقصة المارتينية le Bal Martiniquais للبيان المزدوج ، السوناتتان الآلتو معالبيان .

وفي عام ١٩٤٥ أذيعت ألحان ميلهود في الراديو الافرنسي وكانت رباعيته الثانية عشر هدية تذكارية لغبرييل فوريه .

* * *

٤ – جورج أوريك Georges Auric :

ولد عام ١٨٩٩ ، وقـــد انتمى كطالب مستمع إلى صف الكونترپوان عام ١٩١٣ وفي عام ١٩١٤ وهو في الخامسة عشر قدمت ألحـانه لأول مرة من قبل الجمعية الوطنية . وعلى اعتباره تلميذاً لجورج كوسّاد في دراسة الكونترپوان والتجاوب أخذ يتلقى دروس التلحين في الصف الخـاص بفنسان دندي ولم يكن لها طائعاً أميناً إذ كان يضحك من التنظيم القسري ولا يلقي بالاً إلا لتخيلاته .

وقـــد ألف للأوركسترا مقطوعة الشموع الرومانية Chandelles romaines وللغناء : الانترلودات(١) الثلاث ، القصائد الثمان لجان كوكتو ، أغاني مدام ليزهنتز الخمس للأطفـال ، وقد اشتهرت مقطوعة تحت القنـاع Sous le masque التي ألفها جورج أوريك وهي من نوع الأوپرا كوميك . ورقصـات الباليه : الشرسون les Fâcheux والبحارة les Matelots ، الريفية la Pastorale ، رقيات آلسين les Enchantements d'Alcine والعديد من ألحان القصر والموسيقا المسرحية .

---

(١) الانترلود Interlud نوع من اللوازم الأرغنية يصار الى تأديتها بين الفواصل الجوقية .

اتصفت ألحـان أوريك بالنعومة الخارقة إلى جانب مقدرته الفائقة في إيجاد الصور الملونة .

* * *

٥ — فرانسيس بولان Francis Poulenc :

ولد عام ١٨٩٩ وفي علم ١٩١٧ وهو في الثامنة عشر قدمت مقطوعاته الاولى الرابسودية الزنجية Rap. nègre للفلوت والكلارينت ، والرباعية الوترية من قبل فرقة الشباب التي كانت تديرها مدام جان باتوري وقد استرعت هـذه الباكورة نظر العموم لتلك المواهب النـادرة . وأخذ يتابع دراسته على شارل كوخلين وبدأت تتدفق ألحانه كالسيل المنهمر :

سوناتا للبيان ذي الأيدي الأربع ١٩١٨ ، سوناتا لثنائي الكلارينت ١٩٢٨ الحركات المستديمة Mouvements perpétuels للبيان ١٩١٨ ، المقاتل أو موكب أورفيه le Bestiaire ou Cortège d'orphée للغناء المنفرد مع الرباعية الوترية (الفلوت ، كلارينت ، باسون) ١٩١٩ ، التوالي للبيان ١٩٢٠ ، سوناتا للآلات الهوائية ١٩٢٢ ، رقصة الوعول ١٩٢٣ ، نابولي للبيان ١٩٢٤، قصيدة رونسار ١٩٢٤ ، أغنية المركب الشراعي ١٩٢٦ ، الثلاثية للبيان والأوبوا والباسون ١٩٢٧ ، الأوباد(١) للبيان مع الآلات الثمانية عشر ، التوالي الافرنسي للبيان ١٩٣٢ ، كونسيرتو من مقام ري مينور ، كونسيرتو من مقام سول مينور .

وكان بولان قـد انتحى في ألحانه الاولى ناحية القوة والمنعة وذهب فيهـا مذهب أبنـاء الرعيل الاول من الأقطاب الافرنسيين أمثال كوبوران ، رامو ،

---

(١) الأوباد Aubade أغنية شروق الشمس وهي بعكس النجوى (سيريناد) أي أغاني المساء تداولها فرسان التروبادور لأول مرة .

شاربيه ورافيل لكنه ما لبث أخيراً أن انساق إلى الرومانتيكية وبدأ ينسج في أغانيه وألحانه نسيج ويبر وشوبرت ويحذو حذوهما .

في عهد الاحتلال ترددت قواه المبدعة بين عاملين اليأس والرجاء وآنس في قريحته فيضاناً من الشعور اللاهب وميلاً إلى النزعة الرومانتيكية .

وكما يستدل على تطور الفكرة عنده الصور التى جاء بها في مقطوعاته الاخيرة الحيوانات النموذجية Les Animaux modèles وهي رقصة باليه ذات فصل واحد مستوحاة من قصص لافونتين الخيالية وقد مثلت في الأوپرا وكانت عنواناً لعصر جديد ونموذجاً فنياً رائعاً .

ومن أروع مقطوعاته بعد الجلاء : صورة الانسانية Figure humaine كانتاتا للغناء الجوقي المزدوج يشعر المستمع إليها بنسمات الخلاص وتفوح منها رائحة الحرية .

* * *

٦ — جيرمين تاييفير Germaine Tailleferre :

وهي سادسة الزمرة أحبت الموسيقا منذ طفولتها وانصرفت بكل قواها لدراستها ولاقت ما لاقته من تعنت أبيها ورأيه المعارض وقد انتمت إلى الكونسيرفاتوار وحصلت فيه على نتائج باهرة وقد حازت على وسام السولفيج وجائزة الهارمونية الاولى ومثلها لكل من الاصطحاب والكونترپوان . واستهلت عملها الفني بالاضافة إلى رقصات الباليه الكثيرة بتأليف : بائع الطيور le Marchand d'oiseaux ، تهليلة الطفل Berceuse ، سوناتا للكمان والبيان ، كونسيرتو للهارب مع الأوركسترا ، وكان أكثر ما ألفته جيرمين تاييفير لآلتها المفضلة وهي البيان : رقصات البالاد للبيان مع الأوركسترا ، كونسيرتو للبيان

مع الأوركسترا ، ألعاب الهواء الطلق للبيان المزدوج ، رباعية وترية ، افتتاحية لمقطوعة من نوع الأوپرا كوميك ، المجنون العاقل le Fou sensé .

* * *

كلمة الختام

تلك هي الحياة الموسيقية بين أيدينا وقد دفنت جذورها في أرض الماضي البعيد . وامتدت أغصانها في حديقة اليوم وستبقى فروعها في أجواء المستقبل ما دامت حياة البشر ...

لقد تناولتها يد الانسان وتقلبت فيها وجوه الصنعة ، وتصعدت نفحاتها مع المتصاعدين وكانت حياتها إلى جانب العلم والفكر دولة ذات عرش وتاج .

وكم تأرجحت كفة هذه الدولة بين الدول!... كانت الراجحة عند الافرنسيين حتى أواسط القرن السادس عشر وعند الايطاليين لغاية القرن السابع عشر وعند الألمان حتى منتصف القرن التاسع عشر وإذا بالنهضة الحديثة تنبت في أرض الروسيا وتسير بالموسيقا في معارج الرقي حتى اليوم . ولا بدع إذا كانت الموسيقا موضع التنافس والتطاحن بين الأمم وحلبة السباق بين الأفكار الصاخبة والنفوس اللاهبة فهي رسول السلام والرحمة إلى القلوب، تتغنى بها الأمة لتفرض نفسها ووجودها بين الأمم وتتغنى بها البشرية جمعاء لتدل على إنسانيتها ووحدتها في مجال العاطفة والاحساس .

فصرخة الموسيقا تدوّي في فجاج الأرض ليهب النائمون من سباتهم العميق فيقف من الأمم من يقف على قدميه وينفض عنه ثوب الخمول ، ويبدأ التزاحم بالمناكب كل يتسارع ويتسامى ليتبوأ المكان الأول ويسير مندفعاً إلى الأمام يجر

وراءه بقية الشعوب نحو آفاق لم يكن يعرفها من قبل صوب مواطن الجمال والفتنة البعيدة بعداً لا نهائياً .

ونقف نحن العرب وسط هذا المعترك الفني لا نبدىء ولا نعيد وقد ضاقت الحيلة وانعدمت الوسيلة وليس لنا إلا الزفرات وترديد آهات ودمعة في المآقي على الماضي الأثيل وبكاء الأطلال والمجد الغابر والحظ العاثر .



فهرس الأعلام الموسيقيين

مرتب على الأحرف الهجائية

ر

س

المعجم اللغوي

للمصطلحات الموسيقية

Accompagnement

الاقسام الصوتية الموضوعة للمرافقة الآلية أو الغنائية في اصطحاب النغمة الأصلية .

Accord

الاتفاق أو المجموعة من الأصوات المنسجمة في حالة تأديتها مجتمعة .

Accord d'instrument

تسوية الطبقات الصوتية بالنسبة لطبقة لا الخاصة بالرنانة (دياپازون) .

Adagio

من مقاييس السرعة الحركيه (بطيء) .

Allegro, Allegretto

من مقاييس السرعة الحركيه الأول منها أسرع من الثاني .

Alterations

علامات التحويل الديز ومضاعفتها . البمول ومضاعفتها والبيكار . وعملها الرفع والخفض والارجاع .

Alto

صوت المرأة وحده بين الكونترالتو والميزوسوبرانو وفي الآلات الوترية بين الكمان والفيولونسيل وفي الآلات الهوائية بين البوق والباريتون .

Anche

اللسان المقطوع من القصب يوضع في فوهة الآلات المنتمية الى زمرة الخشب كالأوبوا والكلارينت .

Andante

من مقاييس السرعة الحركيه معتدل .

Aria

فقرة غنائية اقتطعت من الأوبرا أو من الاوراتوريو .

Atonalité

طريقة مستخدمة في ألحان القرن العشرين لاتخضع النغمة فيها الى مقام معين .

Barcaraolle

اغنية يتألف إيقاعها من حركات مقذاف البحارة في الزورق (غوندول)

Baryton

صوت الرجل وحده بين الأجهر

والتينور .

Basse

صوت الرجل الأشد انخفاضاً (الأجهر) .

Batterie

الآلات الخاصة بالايقاع في الأوركسترات .

Bécarre

علامة ترجع الصوت المحول الى طبقته الأصلية .

Bel Canto

التغنى على الطريقة الايطالية القديمة

Bémol

علامة تخفض العلامة الموسيقية مقدار ½ صوت .

Blues

اغنية بطيئة الحركة اميركية الأصل تداولتها موسيقا الجاز . .

Bolero

رقصة اسبانية ثلاثية الزمن ايقاعها سريع الحركه .

Canon

نغمة تتردد في أصوات متعددة على طريقة التجاوب .

Caprice

التدلع والتحرر من القيود الايقاعية في آلة موسيقية او أكثر .

Cantate

لحن يؤديه المغنون الفرادى أو الأجواق مع الاصطحاب أو بدونه .

Cantor

رئيس جوقة كنيسية بروتستانتية، باخ كانتور في ليبزيغ .

Cembalo

كلافيسان

Chambre (mus. de)

موسيقا القصر .

Choral

أغنية بوليفونية (جوقية) .

Chromatisme

التدرج النصفي في السلالم الموسيقية .

Cithare

آلة اللير القديمة، وتر به معدنية أوتارها شدت الى صندوق طنيني .

Classicisme

التلحين وفق القواعد الكلاسيكية السائدة بين القرنين السابع والثامن عشر .

Clavier

مجموعة الملامس الخاصة بالبيان أو الكلافسيان .

Coda

الفقرة الختامية من اللحن .

Concerto

مؤلف موسيقي من عـدة أجزاء للعزف المنفرد مع الاوركسترا .

Contrepoint

إضافة العديد من الألحان الى النغمة الاصلية ليتألف من مجموعها هارمونية لاتقف عند الاتفاقات .

Crecendo

أشارة يراد بها التصرف بقوة الصوت المتدرجة من اللطف الى العنف .

Cyclique

موضوع لحني يستعاد مراراً وبصورة دورية .

Decrescendo
Diminuendo

اشارة يراد بها التصرف بقوة الصوت. المتدرجة من العنف الى اللطف .

Demi-ton

أصغر الابعـاد الصوتية في الموسيقا الغربية .

Diapason

الطبقة الصحيحة للأصوات مبنية على عدد الذبذبات الخاصة بطبقة لا .

Dièse

اشارة ترفع العلامة مقدار ½ صـوت

Divertissement

تسلسل المقطوعات الخفيفة على لسان الآلات المختلفة وحيدة الموضوع أخذت كالأفاويه والمقبلات بين الفصول المسرحية .

Dominante

الدرجة الخامسة من السلم الطبيعي وتسمى المسيطرة .

Enharmonique

خاصة فيزيائيـة تتعلق بالفرق ما بين مطلق الوتر وعفقه .

Fantaisie

نوع من الموسيقا الآلية متحرر من القيود

Forte

اشارة يراد بهـــا التصرف بقوة الصوت وجعلها قوية سواء في تأديتها الغنائية أو الآلية .

Fortissimo

اشارة يراد بها التصرف بقوة الصوت وجعلها في أقوى درجاتها .

Fugue

الالحان البوليفونية التجاوبية بين الموضوع وجوابه .

Galant

الاسلوب الانيق تداولته ألحان القرن الثامن عشر .

Glissando

تزحلق الأصبع على الأوتار أو على ملامس البيان .

Gamme

السلم ، المقام ، الديوان .

Harmonie

فن الجمع بين الاصوات في آن واحد .

Homophonie

تأدية الغناء أو العزف في الأصوات الاحادية .

Impressionisme

الانطباعية لدى ملحني القرن التاسع عشر

Instrumentation

الفن الخاص بكتابة الألحان وفقاً لطبائع الآلات المختلفة .

Intermezzo
Interlude

الألحان التي يستمع اليهـا في الكنائس بين المزمورين وفي الأوبرا بين الفصلين .

Intervalle

البعد بين علامتين موسيقيتين .

Jazz

الاسلوب الغنائي الجامح المتضاد أول ما اقتبس من الزنوج الاميركيين ثم أطلق على المجموعة الآلية المؤلفة من آلات الايقاع والساكسوفون والقيثار والكونترباس وغيرها .

Largo, Larghetto

من مقاييس السرعة الحركيه المتثاقلة

Leitmotiv

الدليل الموضوعي .

صورة لحنية تتمثل بها الأدوار القائمة في المسرحية . أو السنفونية .

Lento

من مقاييس السرعة الحركية البطيئة

Lied

اسلوب لحني خاص بالموسيقا الرومانتيكية الألمانية .

Livret (Libretto)

كتيب يتضمن نصوص الأوبرا .

Madrigal

لحن للغناء الجوقي نصوصه متحررة (بروفان) .

Majore

الحد الأكبر في الأبعاد وفي المقامات فالفاصل الثلاثي الكبير ما احتوى صوتين

Melodie

ما تألف من أصوات مختلفة الطبقات .

Mesure

تقسيم المدة الزمنية في الموسيقا الى وحدات متساوية يشار اليها في اللائحة بعد المفتاح .

Metronome

جهاز يستدل به على مختلف السرعة الحركية .

Mineur
الحد الاصغر في الأبعاد وفي المقامات الموسيقية . فالفاصل الثلاثي الصغير يحتوي على صوت ونصف .

Mode
صورة النغمة بحسب الابعاد الصوتية في سلمها . ولم تعرف الكلاسيكية منها أكثر من نوعين الكبرى والصغرى بينما كانت منذ قبل القرن السادس عشر ذات أنواع كثيرة .

Modulation
الانتقال من نغمة إلى أخرى .

Molto
زيادة ، بوفرة .

Monodie
الخطوط الغنائية الانفرادية أو المصطحبة بعكس البوليفونية .

Motet
فن غنائي جوقي موضوع لنصوص دينية بدأ منذ القرن الثالث عشر .

Mouvement
الحركات المختلفة في سرعتها في صلب السوناتا أو السنفونية .

Neumes
لغة التنويط القديم استعملها اليونانيون ثم الايطاليون في الاناشيد الغريغورية .

Notes
صور العلامات في دلالتها على الكتابة الموسيقية .

Nuances
تأدية اللحن على ألوان تختلف لهجتها بين اللطف والعنف .

Octave
الفاصلة الثمانية بين علامتين متحدتين إسماً متباعدتين مقدار خمسة أصوات ونصفي الصوت .

Octuor
لحن وضع لتكون تأديته في ثمان آلات .

Oratorio
لحن غنائي منفرد أو جوقي مع المرافقة الآلية نصوصه دينية وقد تكون متحررة كالفصول لهايدن .

Orchestration
الفن الموضوع لتوزيع اللحن على مختلف الآلات .

Ornement
إشارات التحلية كالزغردة والنوتات الدقيقة .

Ouverture
الافتتاحية أو الاستهلالية للأوبرا أو الأوراتوريو أو التوالي الآلي أو الأوبريت .

Partita

تتابع الفقرات اللحنية ذات النغمة الثابتة وتواليها .

Partition

نسخة من اللحن جامعة لأطراف المجموعة الأوركسترية ولكل آلة فيها مدرج خاص وضع بعضه فوق بعض بحسب الترتيب .

Pavane

رقصة اسبانية بطيئة الخطى وقورة .

Piano, Pianissimo

إشارة يراد بها التصرف بقوة الصوت وفي الثانية من اللطف ما يفوق حد الأولى .

Pizzicato

إشارة لتأدية النغمة نقراً على الوتر بدون القوس .

Plain-chant

الغناء الطلق وهو الغناء الكنيسي المكتوب على مدارج مؤلفة من أربعة أسطر استعملته القرون الوسطى .

Poème symphonique

ضرب من الألحان الأوركسترية صيغت على أسلوب الموسيقا المناهجية .

Point d'orgue

إشارة تدل على إطالة مدة العلامة الصوتية أو الصمتية .

Poliphonie

التأدية لنغمتين أو أكثر في آن واحد مع الانسجام .

Portée

المدرج وهو الاسطر الخمس الأفقية المتخذ أداة للكتابة الموسيقية .

Programme (mus. à)

لحن آلي أو أوركستري بني على موضوع أدبي تاريخي أو تصويري .

Quarte

الفاصل الرباعي بين علامتين .

Quatuor

يطلق على مجموع أربعة أصوات غنائية أو آلية وعلى اللحن الموضوع للتأدية الرباعية الأصوات .

Quinte

الفاصل الخماسي بين علامتين .

Quintette

مجموع أربعة أصوات غنائية أو آلية وعلى اللحن الموضوع للتأدية الخماسية الأصوات

Récitatif

التمثيل الغنائي ، الغناء الالقائي بدون ايقاع للشعر الموضوع في صلب الدراما .

Romantism

الرومانتيكية وهي الاسلوب الموسيقي

المتبع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو نقيض الكلاسيكية وقد سبقتها بجوها الطليق .

Rondo

هو اللحن الذي يتناول الجزء الموضوعي من المقطوعة ويكثر من ترداده كاللازمة .

Rubato

التراخي في سرعة الفقرة الموسيقية المعينة لها .

Rythme

يراد به في الموسيقا كل مايتعلق بالايقاع والمقياس الزمني والقيمة الزمنية للعلامات والسرعة الحركيه .

Sarabande

نوع من الرقص الاسباني، ايقاع مماثل للسر بند العربي .

Sherzo

احدى الحركات الداخلة في صلب السنفونية او السوناتا وهي التي حلت مكان المينويتو وهي من مبتكرات بتهوفن حذا حذوها شوبان فجعلها مقطوعة مستقلة .

Seconde

الفاصل الثنائي بين علامتين

Septième

الفاصل السباعي بين علامتين .

Septuor

اللحن الموضوع لسبعة أصوات غنائية أو آلية .

Sextuor

اللحن الموضوع لستة أصوات غنائية أو آلية .

Silence

علامات الصمت ينقطع خلال مدتها الزمنية كل من الغناء والتأدية الآلية .

Singspiel

الاوبريت الغنائية عند الألمان .

Sixte

الفاصل السداسي بين علامتين

Sonate

ضرب من الالحان الموسيقية صيغ لآلة أو آلتين يتألف من ثلاث أو أربع حركات الأولى والأخيرة منها سريعة .

Sonatine

السوناتا القصيرة .

Soprano

أعلى طبقات الحده من صوت المرأة .

Sourdine

أداة تتخذ لخنق الأصوات في الآلات الوترية أو الهوائية .

Staccato

التفريق في صدى العلامات المتوالية السريعة

Suite

التوالي . ضرب من الألحان الآلية تداولته موسيقا القرن السادس عشر واستمر حتى القرن الثامن عشر وهو مؤلف من توالي الرقصات المختلفة في سرعتها .

Symphonie

ضرب من الألحان الاوركسترية يتألف من أربع حركات : (١) الليغرو (٢) أداجيو ، لارغو ، أو أندانت (٣) مينويتو أو شيرتزو منذ عهد بتهوفن (٤) خاتمة من نوع اليغرو أو روندو .

Syncope

الجامحه ، صوت يبدأ من الزمن الضعيف ويمتد الى الزمن القوي وهو كثير الاستعمال في موسيقا الجاز .

Temperament

اصلاح الآلة بحيث ترضي الأذن الحساسة عن وقعها وأول من أحدثه باخ ولا ينطبق هذا النوع على قوانين الاصاتة الدقيقة .

Tempo

السرعة التي تقتضيها تأدية مقطوعة موسيقية . إن كانت سريعة أو بطيئة .

Tenor

أعلى طبقات الحده في صوت الرجل .

Thème

الجملة الموسيقية وهي أطول من الموضوع لها السيطرة على اللحن بكامله .

Tierce

الفاصل الثلاثي بين علامتين .

Ton

الفاصل الصوتي بين علامتين يتألف من ٩ كوما .

Tonalité

الاصاتة وهي اختلاف في صور المقامات ينشأ منه الأساس الهارموني أو المقطوعة الموسيقية .

Trille

التحلية الموسيقية ، زغردة تنشأ من تناوب العمل بين علامتين مختلفتين .

Trio

لحن صيغ من أجل المغنين أو الآلات الثلاث . يتداول استعمالها في كل من المينويتو والشيرتزو والمارش .

Unisson

علامتان متشابهتان أو صوتان متماثلان في طبقتها في آن واحد .

Variation

إدخال عناصر التحول في النغمة أو في الايقاع .

Voix

جزء من اللحن البوليفوني تؤديه الآلة نفسها .

Zarzuela

الأوپريت الاسبانية .



من الكتب المطبوعة للمؤلف

الموسيقا النظرية

الموسيقا العملية

أغاني الديار

اناشيد الشباب

أغاريد الأطفال

تاريخ الحياة الموسيقية

تحت الطبع

الدروس الهارمونية

الموسيقا والطفل

ألحان التصويرية

مارش الحرية

مارش تحقيق الأماني

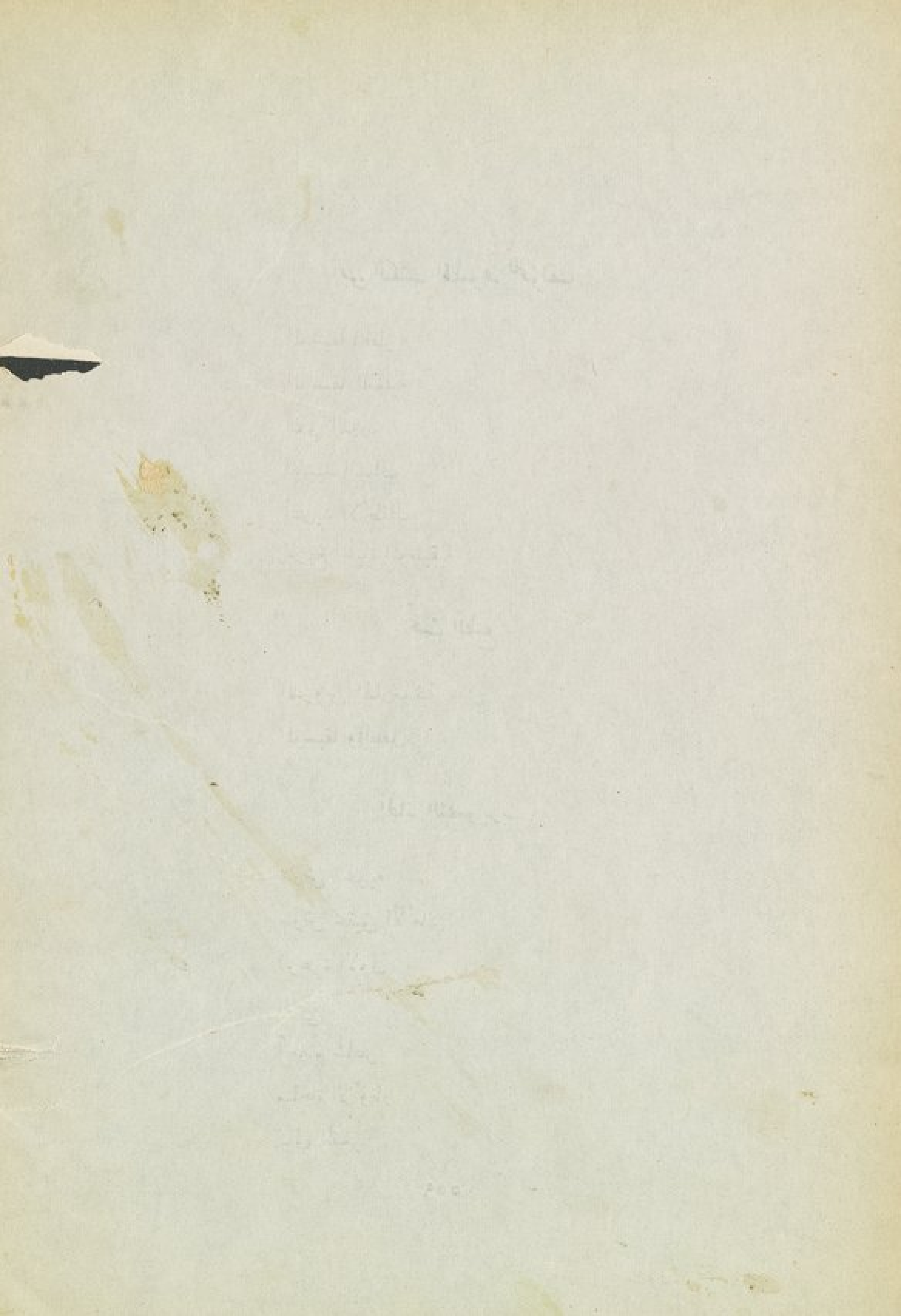
الزهرة الاولى

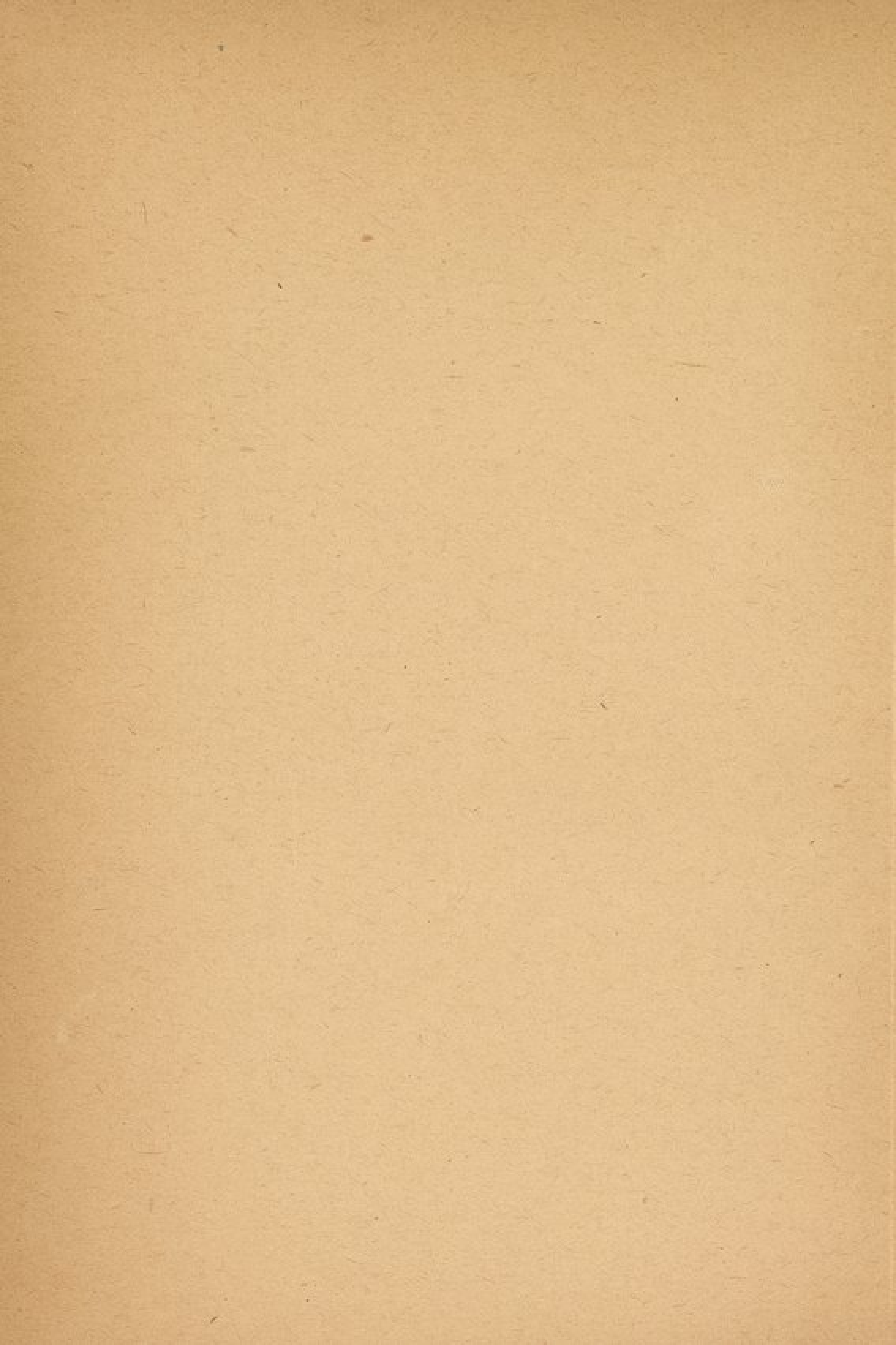
الربيع

أحلام شاعر

مناجاة الأوتار

ليالي القمر





صدر حديثاً

عن

دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية

المجلد الثاني

من

رأس المال

للفيلسوف الاقتصادي الكبير

كارل ماركس

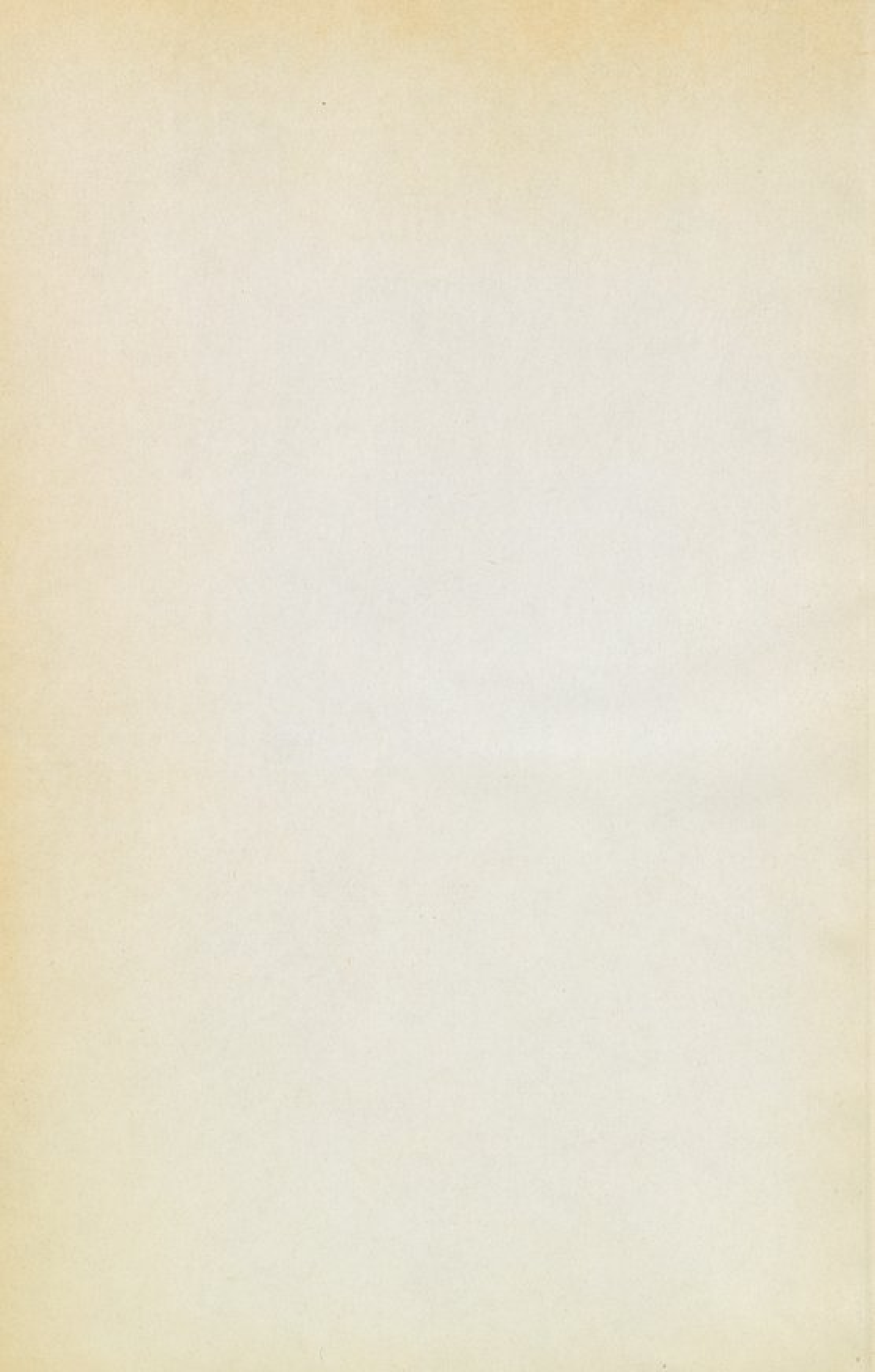
في ثمانية مجلدات كبيرة

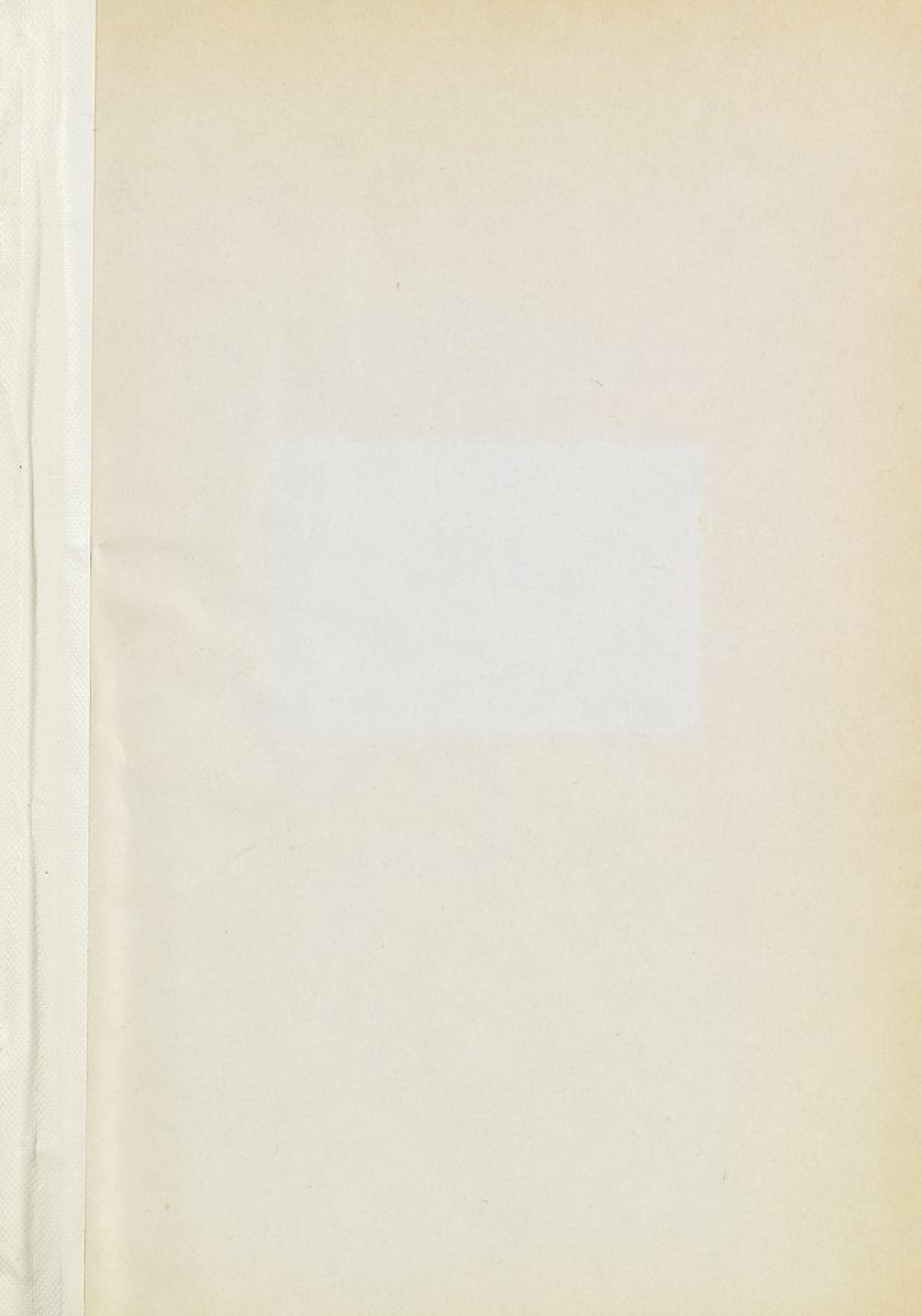
يصدر تباعاً في كل شهر مجلد

عدد النسخ محدودة

يطلب من جميع المكتبات الكبرى في العالم العربي

مطابع فتى العرب – شارع الفردوس






Princeton University Library
32101 074326792